MUZICA

Serie nouă, Anul XXI, Nr. 2 (82) aprilie-iunie 2010

2 / 2010

DIN SUMAR

Premiile U. C. M. R. pe anul 2009

O. L. Cosma - Starea Uniunii la 30 aprilie 2010

Monica Cengher - Constante şi deschideri în cvartetele de coarde ale lui W. G. Berger

Liviu Dănceanu - Connaissance et communication narratives, musiques contemplatives

Tudor Misdolea - Real şi simbol în experienţa muzicală

Viorel Cosma - Constantin Silvestri: Pagini de corespondenţă (II)

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

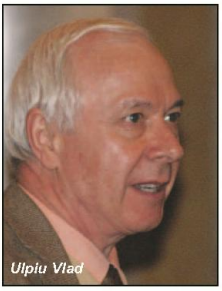
ISSN 0580-3713

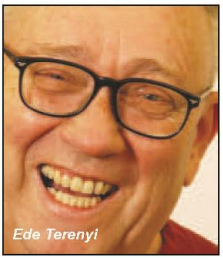
https://biblioteca-digitala.ro

ACTUALITATE

Mihaela Vosganian

Livia Teodorescu


Ulpiu Vlad


Ede Terenyi

PREMIILE Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România pe anul 2009

PREMIUL PENTRU LUCRĂRI CONCERTANTE

Mihaela Vosganian - *Ciaccona con canone*
pentru vioară, orchestră şi sunete procesate

PREMIUL PENTRU LUCRĂRI CAMERALE

Livia Teodorescu
Chanson d´automne – lied pe versuri de Paul Verlaine
S´amor non e - lied, sonet Petrarca

PREMIUL PENTRU LUCRĂRI ELECTRONICE

Ulpiu Vlad
Prin sunetele privirii
pentru violoncel şi bandă

PREMIU SUCURSALEI CLUJ
Ede Terenyi
Mahabharata - mono-operă

PREMIUL PENTRU CREAȚIA UNUI AUTOR DIN DIASPORA

Costin Miereanu
- *Simfonia a III-a* pentru cor şi orchestră
- *Concert pentru vioară şi orchestră*

Costin Miereanu

Constantin Andreoiu

Irina Odăgescu

Felicia Donceanu

https://biblioteca-digitala.ro

Cornel Fugaru

PREMIUL
PENTRU MUZICĂ DE FANFARĂ

Constantin Andreoiu
Triptic Simfonic

PREMIUL
PENTRU LUCRARE CORALĂ AMPLĂ

Irina Odăgescu
Timpul pământului
– simfonie corală pentru cor mixt, recitator şi percuţie, versuri Octavian Goga

PREMIUL
PENTRU MINIATURĂ CORALĂ

Felicia Donceanu – *Potentissimo Dio* – imn pentru cor mixt a cappella, versuri Petru Cercel (sec.XVI)

PREMIUL
PENTRU MUZICĂ UŞOARĂ
Cornel Fugaru
Mi-e dor - versuri Mirela Fugaru

PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE JAZZ
Dan Ştefănică
Cântec de leagăn, *Pădure tropicală*, *Madeira*

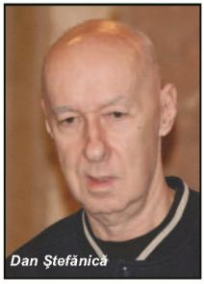
PREMIUL PENTRU SPECTACOL MUZICAL

Viorel Gavrilă
Bonsoir Paris - cabaret muzical, text Mala Bărbulescu

PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE

Constantin Tufan Stan
- György Kurtág. Reîntoarcerea la matricea spirituală
- Victor Vlad Delamarina şi familia sa. Contribuţii biografice

Florin Bucescu

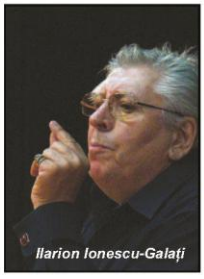

Dan Ştefănică

Daniela Caraman

Viorel Gavrilă

Dan Buciu

Constantin Tufan Stan


Ilarion Ionescu-Galaţi

https://biblioteca-digitala.ro

Cornel Groza

Aurelian Octav Popa

Cornel Țăranu

Violeta Dinescu

PREMIUL PENTRU BIZANTINOLOGIE

Florin Bucescu – *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice - Moldova, sec. XIX"*

PREMIUL PENTRU PUBLICISTICĂ

Daniela Caraman Fotea

PREMIUL PENTRU CREAȚIE DIDACTICĂ

Dan Buciu - *Muzicanții din Bremen*
poveste muzicală pentru recitator şi pian la patru mâini

PREMIUL PENTRU ACTIVITATEA DIRIJORALĂ

Ilarion Ionescu-Galați

PREMIUL PENTRU MAESTRU AL ARTEI DIRIJORAL-CORALE

Cornel Groza

PREMIU PENTRU ARTĂ INTERPRETATIVĂ

Aurelian Octav Popa

PREMIUL PENTRU FORMAȚIE CAMERALĂ

Ansamblul „Ars Nova" din Cluj, dirijor Cornel Țăranu

PREMIUL PENTRU PROPAGAREA MUZICII ROMÂNEŞTI PESTE HOTARE

Violeta Dinescu

MARELE PREMIU - VASILE TOMESCU

Vasile Tomescu

https://biblioteca-digitala.ro

Starea Uniunii la 30 aprilie 2010

Octavian Lazăr COSMA

În răstimpul celor patru ani scurşi de la precedenta Adunare Generală, 7 aprilie 2006, Uniunea s-a recomandat ca un factor puternic, angrenat în promovarea, susţinerea şi mediatizarea creaţiei muzicale din ţara noastră, atât creaţia membrilor săi de astăzi, cât şi din trecut. Tezaurul acumulat în decursul anilor este pe cât de valoros, pe atât de variat, îmbogăţindu-se în permanenţă. De acest patrimoniu avem datoria să fim conştienţi şi, totodată, mândri, deoarece este învestit cu caratele propriei spiritualităţi.

Nefiind bugetară, cu toate că este atestată ca instituţie de utilitate publică, Uniunea supravieţuieşte în aceste dure condiţii de criză, datorită veniturilor obţinute din felul cum sunt valorificate spaţiile de care dispune, prin titlurile de proprietară şi de beneficiară a Convenţiei din 1992, semnată cu Ministerul Culturii, privitoare la Palatul Cantacuzino, în virtutea declaraţiei Doamnei Maruca Cantacuzino-Enescu din 1956 ”…Casa noastră să fie casa compozitorilor…”.

Se observă faze distincte pe durata acestor patru ani, determinate de deţinătorii fotoliului ministerial ai instituţiei ce patronează destinele artei şi culturii, prima favorabilă, datorită lui Adrian Iorgulescu, destul de generos cu Uniunea, în condiţii financiare nu tocmai benefice, şi, o a doua, săracă, cu un ministru preţios, pus pe calambururi, care a privit cu un soi de ostilitate efortul de perpetuare şi îmbogăţire a creaţiei contemporane. Actualul Ministru încearcă să dobândească soluţii de reconfigurare a politicii culturale, fără vizibile rezultate, deocamdată, menţinând standardele anterioare.

Atenţia dominantă a forurilor Uniunii s-a canalizat asupra actului de creaţie ilustrat de membrii săi, act care-şi demonstrează vitalitatea şi forţa de propensiune. Compozitorii au făurit noi titluri, în cele mai diverse ipostaze şi specii, îndreptăţind afirmaţia că, pe ansamblu, intensitatea fenomenului creator se menţine la nivelul anterior, datorită existenţei unor generaţii de autori extrem de implicate în elaborarea de creaţii ce se recomandă prin inspiraţie, fantezie şi măiestrie profesională. Prin achiziţii, aşa modeste cum se prezintă astăzi, festivaluri, recitaluri, concerte, medalioane, premii, editări CD-uri, partituri, volume, Uniunea a înţeles să

https://biblioteca-digitala.ro

susţină acest segment al spiritualităţii româneşti. Partiturile noi, indiferent de gen, atestă originalele racordări la parametrii componisticii actuali, contribuţiile fiind notabile, apreciate ca atare nu numai în ţară. Şi aceasta se petrece într-un moment când investigaţiile în plan stilistic se prezintă într-o selectă împletire a soluţiilor individuale, proiectând viziuni dintre cele mai esenţializate, într-o debordantă alchimie a reţetarelor contemporane. Atât prin compozitorii din ţară, cât şi prin cei din diaspora, muzica românească etalează aceiaşi impresionantă forţă de iradiere a potenţialelor sonore.

Din nefericire sectorul care este menit să lanseze această masivă creaţie autohtonă este slăbit până la disoluţie. Dacă în privinţa formaţiilor instrumentale situaţia pare acceptabilă, mărturie fiind numărul manifestărilor ce propulsează partiturile indigene, nu acelaşi lucru se poate afirma despre orchestrele şi teatrele lirice, corigente până la repetenţie, neprogramând partiturile româneşti în mod sistematic. Ca atare sunt de remarcat ansamblurile ARCHAEUS, condus de Liviu Dănceanu, ARS NOVA a lui Cornel Ţăranu, TRIO CONTRASTE, TRAIECT al lui Sorin Lerescu, PROFIL a lui Dan Dediu şi altele, desigur, antrenate în propulsarea primelor audiţii, dar nu numai, iniţiind şi festivaluri anuale ce le fac cinste.

Aşadar, repertoriul simfonic şi teatral, operă, balet operetă românesc se prezintă deplorabil, cu rare prezenţe şi acestea, de cele mai multe ori, alese după criteriul duratei minime, continuându-se nefericita optică din 1990, când instrumentiştilor dintr-odată nu le mai plac partiturile româneşti, deşi sunt retribuiţi din bani publici, având datoria să promoveze repertoriul românesc, în virtutea unei tradiţii ca şi a politicii sprijinirii fondului muzical naţional de către alte state. Aceasta se explică prin nesatisfăcătoarea autoritate a Ministerului de resort, ca şi a altor foruri, incapabile să conceapă o lege sau norme de funcţionare care să avantajeze patrimoniul indigen. Până când nu va exista o atare reglementare, cu un procent echitabil acordat repertoriului naţional în programele săptămânale ale prestaţiilor publice, ca şi a înregistrărilor, nu se va schimba această dezastruoasă optică, inexistentă în culturile muzicale seculare, unde se cultivă personalităţile şi creaţiile proprii. Pe când, spre exemplu la Filarmonica ce poartă numele lui George Enescu integrala simfoniilor sale? Dar integrala simfoniilor lui Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Georg Wilhelm Berger, ca să nu spunem Dimitrie Cuclin sau Sigismund Toduţă?

Nu poate fi subestimat faptul că în Festivalul Internaţional "George Enescu", datorită eforturilor Uniunii şi a ministrului Adrian Iorgulescu, componistica noastră a căpătat o pondere apropriată de ceea merită, cu toate că este plasată în anticameră iar marile orchestra nu reuşim să le înduplecăm să înscrie titlurile compozitorilor români, cu excepţia lui George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru acest muzician bătălia poate fi considerată câştigată? În linii mari, da, cu toate că străduinţele se recomandă a nu fi oprite. Pentru alţi compozitori însă se impune declanşarea unor acerbe bătălii, desfăşurate cu insistenţă.

Nici alte instituţii din ţară nu promovează politica susţinerii prin toate mijloacele şi în mod consecvent a creaţiei indigene. Abia în ultima vreme, la insistenţele criticii şi la recomandări ale reprezentantului breslei în comitetul de administraţie, Institutul Cultural Român pare că se apleacă către muzica românească. În mod obstinat am cerut modificarea concepţiei dăunătoare de a investi sume în turneele "Cvartetului Belcea" spre exemplu, dacă acesta nu interpretează în exclusivitate opusuri semnate de autori români. În caz contrar, banii publici sunt cheltuiţi ineficient.

Au fost făcute demersuri repetate, pe diverse căi, pentru remedierea nesatisfăcătoarei situaţii de la posturile radiodifuziunii publice, care, cu toate insistenţele, chiar şi atunci când are în funcţii de directă responsabilitate membrii ai Uniunii noastre, nu abdică de la politica de amnezie faţă de literatura muzicală autohtonă. În mod sigur, cei în cauză, inclusiv dirijori şi solişti, nu cunosc muzica românească, nu înţeleg că, uneori, pentru o nobilă cauză, se poate amâna configurarea unui program de succes imediat, pentru a sluji cultura proprie. Sunt destule exemple când o carieră de durabilitate s-a construit prin "sacrificii", prin înălţarea unui patrimoniu valoros însă necunoscut. Nu avem nici o îndoială că revirimentul se va produce, indiferent de lansarea sau nu a unei campanii oficializate printr-o reglementare.

Pentru a realiza dimensiunile ignorării creaţiei româneşti de către instituţiile de profil poate fi grăitoare neatenţia teatrelor lirice faţă de genurile muzical-teatrale. Dificultăţile cu care se confruntă aceste instituţii nu justifică ingratitudinea manifestată constant şi cu dezinvoltură. Doar câteva titluri la toate instituţiile în ultimele două decenii. În asemenea circumstanţe, cum pot fi încurajaţi compozitorii să se aplece asupra unor genuri ce necesită un enorm volum de muncă? În plus şi neplătit. Cu toate acestea, se cer lăudate contribuţiile lui Dan Dediu, Valentin Timaru, Nicolae Brînduş, autori de opere, balete, înscenate sau nu, cu şanse modeste de a fi înscrise în repertoriul curent.

Tehnica avansată îşi are şi ea corifeii, muzica electronică fiind reprezentată de autori prestigioşi. De asemenea, computerul oferă cadrul optim pentru compoziţie, partiturile fiind scrise direct, punând la dispoziţia interpreţilor şi setul necesar de ştime.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru compozitori de muzică corală, teritoriul cântărilor religioase a devenit extrem de incitant, mărturie fiind liturghiile apărute în ultimii ani, fapt de înțeles, dacă se are în vedere expansiunea ansamblurilor cu profil eminamente bisericesc. Se scriu și ample pagini corale, nemaiîntâlnite în domeniul coral anterior la noi. Nu este mai puțin adevărat că, în timp ce unele genuri vocale înfloresc, precum liedul, cântecul patriotic, îndeosebi corul patriotic, a intrat într-o zonă întunecată, nemaifiind solicitat. Totuși, se regăsește în muzica folk, în genul satiric, de consum.

Pentru creația corală, îngrijorarea ar putea veni din direcţia restrângerii ansamblurilor. Revirimentul ar putea surveni numai în cadrul unei acțiuni convergente, menite să stimuleze formațiile și, în primul rând, dirijorii. Unde este mișcarea corală, atât de înfloritoare? bunăoară în Banat.

Aspecte ce par insurmontabile se identifică în compartimentul muzicii ușoare și de jazz, unde factorul comercial afectează divertismentul de calitate și unde producătorii dau cuvântul, inhibând personalitățile de calibru. Tinerii din afara perimetrului breslei noastre se ghidează după rețete alogene, fiind interesați de câștigurile imediate. Aspirațiile membrilor acestei secții se canalizează către adjudecarea unei platforme de propagare a pieselor eșalonate pe făgașul cucerit de generații, neignorând, desigur, aspectele novatoare. Această tribună poate fi concretizată într-un post de radio al Uniunii, cu mai multe canale, care să emită non-stop muzică românească, prin intermediul internetului. Ar fi un colac de salvare și recuperare, plenara secției de muzică ușoară lăsând să se întrevadă posibilii actanți pentru această realizare teoretic benefică pentru Uniune. Evident, vor fi numeroase chestiuni de clarificat, inclusiv cele ce decurg din rezolvarea problemelor din drepturile de autor pentru interpreți.

Ar veni în sprijinul acestei acțiuni fondul de înregistrări aflat în subsolurile Uniunii, pe care, în urmă cu doi ani l-am dorit transpus pe CD-uri performante, fără succes însă. Poate acum se profilează momentul favorabil, chiar și pentru celelalte genuri.

O altă doleanță a colegilor din secția muzicii ușoare și jazz e edificarea unui Festival anual la București, incluzând și un concurs de creație și interpretare, o replică a Festivalului de la Mamaia, organizat și patronat de competențele Uniunii, care i-ar avantaja pe compozitori, textieri și interpreți. Numai deținând asemenea pârghii în planul difuzării vor putea fi contracarate, în bună parte, manifestările de joasă altitudine, impostura și vulgaritatea, atât de strigătoare la cer. De altfel, idea unui Festival anual al Muzicii Românești a fost deja avansată către Minister printr-un proiect ce viza fonduri, Festival exclusiv dedicat creației indigene, pe durata unei

https://biblioteca-digitala.ro

săptămâni, care să demonstreze virtuțile de necontestat ale creației românești din trecut și de astăzi. Concretizarea unui asemenea deziderat ar însemna enorm pentru reabilitarea și vitaminizarea tezaurului deținut.

Carența imputată de mai multă vreme muzicologilor persistă, compozitorii simfonici și nu numai așteptând volume consacrate personalităților și fenomenului muzicii noi. Cu toate acestea, nu se pot nega unele contribuții semnificative, mai frecvente în teze de doctorat, ceea ce ar putea demonstra că ceva se schimbă în bine, deși așteptările nu vor fi onorate niciodată în totalitate. Au fost publicate însă volume istoriografice fundamentale, consacrate muzicienilor și a unor instituții, chiar și lăutarilor, dicționare, enciclopedii, Viorel Cosma fiind stopat pe acest canal de absența fondurilor care să finalizeze cercetările.

Deși, se mai găsesc pete albe în trecutul muzicii românești, al componisticii, astăzi nu mai suntem în situația unui teritoriu neexplorat. Literatura muzicologică denotă avânt, mărturie fiind numeroasele tomuri tipărite în diversele centre ale țării, Editura Muzicală scăpând monopolul din mână, datorită absenței resurselor financiare, în principal, dar nu numai – proastă gestiune și management neperformant. Se identifică chiar și zone muzicologice în ascensiune, bunăoară bizantinologia, mai corect cercetarea cântării religioase. Sebastian Barbu Bucur a defrișat un strat cu puternice conotații, ilustrat de o autentică școală de istoriografii. Se detașează și tineri specialiști pe acest tărâm, Nicolae Gheorghiță și Stelian Ionașcu (autorul unui impresionant volum consacrat lui Paul Constantinescu și muzicii religioase). Au apărut și tomuri masive dedicate etnomuzicologiei, mai concret, unor genuri, datorate unor autori ce au așteptat decenii să le vină rândul la tipar, ilustrând o valoroasă generație de folcloriști.

Critica muzicală apare firavă, datorită, în bună parte, mentalității patronilor ziarelor și revistelor care nu cunosc fenomenul din urmă cu decenii, când se apela la critici permanenți, pentru a se relata și consemna fiecare eveniment muzical. Site-urile încep să câștige teren, critica s-a refugiat aici în emisiunile posturilor de radio. Ca atare, nu se poate legitima afirmația potrivit căreia critica muzicală este inexistentă, numai că, aceasta, neavând condiții de manifestare, este departe de exigențele contemporane, apărând cu intermitențe în prim plan.

Revistele Uniunii se mențin grație înțelegerii necesității tribunei de vehiculare a gândirii muzicale. Revista MUZICA și-a impus profilul ca revistă de altitudine, reflectând fenomenul sonor românesc, în principal, cu prioritate, cel contemporan. Îi lipsește acreditarea ISI/Thompson, pentru adjudecarea căreia s-au modificat unele aspect în ultimul an, cum ar fi

https://biblioteca-digitala.ro

apelarea la rezumate în engleză, pentru citarea în publicații acreditate. Nu este satisfăcută însă cerința de a beneficia anterior inserării în revistă a două referate externe pentru fiecare studiu. Probabil, o altă condiție, care nu se spune, este nivelul remunerării autorilor, ceea ce este greu de îndeplinit la cotele internaţionale.

ACTUALITATEA MUZICALĂ deține un profil mai larg, fiind interesant croită, cu o pondere deloc neglijabilă alocată divertismentului. I se reproșează că nu îmbrățișează mai extins aspectele muzicii noi. Difuzarea acestei reviste rămâne o chestiune nerezolvată, datorită absenței rețelei pe întreaga țară. Fiind dependentă de contracte, unele materiale nu se remarcă prin interes de rezonanță.

O problemă grea o reprezintă situația EDITURII MUZICALE, aflată de două decenii într-un soi de colaps, nereușind să ajungă la linia de plutire. Directorii s-au schimbat, nevralgiile Editurii rămân insolvabile. Partituri puține, volume dependente de fondurile a două ministere, venite aleatoriu, difuzarea modestă, standul de la Magazinul Muzica nu are un program constant. Legile pieței nu sunt cunoscute aici. Una din chestiunile ce marchează Editura este imposibilitatea de a onora datoriile pe care le are, inclusiv plata autorilor la revista *Actualitatea Muzicală.* Tentativa înglobării ori asocierii cu o puternică Editură a eșuat, după îndelungate tratative, datorită aspectelor patrimoniale insolvabile, pe care nu am dorit să le înstrăinăm. Pentru viitoarea conducere a Uniuni, Editura constituie un soi de călcâi al lui Ahile, de care va depinde în mare măsură propagarea creației românești.

După cum este cunoscut, veniturile Uniunii, care nu este subvenționată, se datorează închirierii spațiilor de care dispune, principala sursă fiind Magazinul de pe Calea Victoriei. Anul trecut am solicitat o majorare a chiriei, dar prin tertipuri variate am fost tergiversați. Chiriașul nostru a pretins și obținut majorarea subînchirierii celor ce dețin spații comerciale, nemulțumindu-i profund, unii fiind nevoiți să-și lichideze afacerile. Din unele informații pe care le deținem, de ultima oră, chiriașul nu mai este interesat de Magazin și caută să vândă calitatea pe care o deține vizavi de noi, adică de chiriaș. Or, titlul de chiriaș credem că nu poate fi înstrăinat. Dacă se va ajunge la așa ceva, normal va fi să se lichideze contractul și Uniunea să negocieze în condiții avantajoase noul contract. Negociatorul de drept al unui contract nu poate fi decât proprietarul spațiilor respective, ceea ce ar fi de natură să sporească veniturile Uniunii.

Raporturile Uniunii cu Ministerul Culturii și Patrimoniului Național au fost de colaborare pozitivă, găsind sprijin în problemele vitale

https://biblioteca-digitala.ro

cu care se confruntă, proiectele înaintate au fost în bună parte aprobate, inclusiv financiar, chiar şi dacă nu la cotele solicitate, punându-ne în situaţii dificile, căutând soluţii în resursele Uniunii, cum a fost cazul Festivalului de Muzică nouă din mai 2009. Uniunea a rămas aceiaşi mamă bună în cele mai anoste situaţii. Nu insistăm asupra acestor aspecte, cu toate că bugetul de criză restrânge considerabil posibilităţile de finanţare, ca regulă, blocându-le, inclusiv achiziţiile, suportate în mare parte la nivelul anului 2009, din bugetul modest pe care-l avem, din fondurile proprii. Datorită acestei situaţii nefericite, se lasă auzite tot felul de recomandări, de tipul achiziţionării selective, lansarea de comenzi, excluderea muzicologiei, achiziţiile să vizeze doar cercetările consacrate muzicii româneşti.

Aşa cu se cunoaşte, clădirea Palatului Cantacuzino de starea căreia răspundem prin Convenţie a fost înscrisă în categoria celor de interes european, beneficiind de o consideraţie aparte. De asemenea, clădirea intră într-un proces de reabilitare, prin fonduri europene, ceea ce a generat o sumedenie de acţiuni preliminare, de proiectare, de identificare a necesităţilor. În acest stadiu, am fost invitaţi la Minister împreună cu Muzeul Naţional „George Enescu", pentru a stabili ce anume se cere efectiv. Cu această ocazie s-a văzut limpede că poziţiile celor două deţinătoare de spaţii din Palatul Cantacuzino diferă. Dezacordul ivit s-a datorat faptului că noi am cerut intervenţie în zonele deficitare, precum acoperişul, consolidare, instalaţia termică, parchet, în timp ce conducerea Muzeului avea în vedere accesoriile, precum, „baia Ecaterinei", ştucaturi aurite"… Când am solicitat concentrarea asupra zonelor fierbinţi ale clădirii, am avut în vedere că în podul Palatului se găsesc o sumedenie de vase din plastic, colectoare, ce adună apa pluvială care se înfiltrează. Nu este lipsit de interes că se ştie că în iarna aceasta s-au produs infiltraţii de apă ce au ajuns până la subsol, în bibliotecă, dar şi în sufragerie, chiar şi la Muzeu, noi fiind cei care am intervenit, după penibile discuţii, specialiştii Muzeului pretinzând tot felul de aprobări de la foruri sofisticate, în timp ce noi am remediat fisurile în câteva ore. Apoi, în patru rânduri am recurs la căţărători de profesie, legaţi cu frânghii, pentru înlăturarea unor blocuri de gheaţă ce generau scurgeri dăunătoare, inclusiv în biroul vicepreşedintelui. Nu omitem nici faptul că, în ciuda avertismentelor, conducerea Muzeului a decis presărarea de pietriş în curtea Palatului, neconsolidat conform normelor tehnologice de rigoare, care odată cu ploile abundente a ajuns în canalele colectoare, înfundându-le. A fost nevoie să recurgem la vidanjare cu specialiştii Primăriei pentru a înlătura blocarea scurgerii apei. Prezentând situaţia conducerii Muzeului, am primit o adresă în care eram acuzaţi de proastă administrare.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu negăm că Uniunea a sprijinit noua conducere a Muzeului, punându-i pe tavă organizarea concertelor de muzică românească, contribuind o bună vreme la remunerarea interpreților. Curând însă a apărut tendința asumării inițierii de concerte, minimalizându-se aportul nostru. Un ultim exemplu: La seara organizată pentru marcarea a 75 de ani de la nașterea compozitorului Nicolae Brînduș, pentru care s-au pus la dispoziție 2000 lei pentru plata interpreților, plus alte sume necesare protocolului, Muzeul și-a asumat realizarea afișului și programului de sală. Pe afiș figura și Uniunea, în timp ce pe programul de sală Uniunea era omisă. Tentative neloiale de asumare au fost sesizate și în privința organizării Simpozionului Internațional de Muzicologie "George Enescu" croit și realizat ediții la rând de către Biroul de Muzicologie. La solicitarea Muzeului de a deveni coorganizator, Uniunea a convenit, numai că s-a constatat iarăși omiterea Uniunii de pe adresele de corespondențe cu invitații de peste hotare. Evident, s-a intervenit pentru a stopa asemenea practici de necrezut. Nu comentăm, afirmăm însă răspicat că nu Uniunea se află în permanentă ofensivă negativă, ci Muzeul, pe care l-am sprijinit cu consecvență, care zilnic ne asaltează cu adrese, cu propuneri deghizate, ce ascund cele mai neașteptate intenții, punându-ne adeseori în fața unor acțiuni fără consultarea noastră, cei care asigurăm încălzit, iluminat, curățenie… Există o Convenție semnată cu Ministerul, proprietarul Palatului, ce datează din 1992 și care se încheie în 2022, pe care o respectăm ca și Constituția. Această convenție s-a obținut în schimbul unei considerabile sume, ce ar putea fi echivalată cu o chirie anticipativă, cu toate că Uniunea se află în casa soției lui George Enescu, Președintele de onoare a Societății Compozitorilor Români vreme de peste două decenii.

Relația cu Muzeul s-a acutizat în momentul în care am intrat în posesia unor documente prin care conducerea Muzeului, adică Laura Manolache, membră a breslei, formulează repetat Ministerului cererea de a-și extinde spațiile, de a le folosi și pe cele ale Uniunii, finalmente de a exclude Uniunea din etajul I. Adică, spațiile deținute să nu ne mai revină, și aceasta în termeni imperativi, sfidând Convenția, în spiritul și litera ei. Din nefericire, unii membri nu realizează gravitatea acestei situații, manifestând toleranță, cerând clemență pentru persoana Directoarei Muzeului, când în cauză se află soarta Uniunii, continuatoarea Societății, care se îndreaptă către marcarea existenței seculare.

Reconstrucția Palatului Cantacuzino se află într-o zonă nebuloasă în momentul de față, lucrările trebuind să demareze în toamna trecută. Întârzierea se datorează nesemnării actului de cerere a fondurilor de către conducerea Muzeului, cu toate că de această lucrare răspunde Ministerul.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzeul a primit din partea Ministerului în toamna trecută un dur semnal pe această temă, avertizându-se asupra gravelor consecințe ce pot decurge din pierderea fondurilor europene.

Implicată profund în viața muzicală a țării, Uniunea, prin membrii săi, participă active la diferite evenimente, festivaluri, concursuri, aniversări, comemorări, simpozioane, sărbătoriri, acordând premii, diplome, reprezentanții săi, luând cuvântul, prezentând salutul Uniunii noastre. Prestigiul breslei este amplificat și prin poziția deținută în cadrul ANUC (Alianța Națională a Uniunilor de Creatori), în cadrul căreia se promovează acțiuni de interes național și internațional, se elaborează proiecte de legi și câte altele. Recent s-a produs un act prin care se solicită Guvernului susținere financiară în valoare de 1.000.000 de Euro pentru proiectele fiecărei Uniuni.

Semnificativă pentru activitatea Consiliului, a Biroului Executiv, poate fi și înscrierea Uniunii în FORUMUL COMPOZITORILOR EUROPENI, cu sediul la Viena, ce cuprinde Uniuni din circa 30 de state.

Sunt numeroase aspecte ale activității Uniunii asupra cărora nu ne propunem să zăbovim. Totuși, nu credem că se poate trece cu vederea acțiunile numeroase pentru ca membrii să beneficieze de prevederile Legii 50 ce prevede majorarea cu 50% a pensiei de asigurări sociale. La fel, Indemnizațiile de Merit, ce necesită eforturi, acordându-se, conform normelor legale foarte riguroase, personalităților cu realizări de excepție. Uniunea îi reprezintă și pe interpreți în forul ce acordă respectivele titluri. Sperăm că aceste forme de recunoaștere a valorilor creatoare să funcționeze fără vexațiuni.

Forurile alese din cadrul Uniunii au desfășurat o intensă activitate, neînregistrându-se sincope, membrii achitându-se cu responsabilitate de funcțiile înregistrate. Adevărat, nu s-a recurs la măsuri extreme, bunăoară prevederile referitoare la incompatibilitatea calității de membru cu înscrierea în organisme de profil asemănător și nici prevederea de a se înlocui în cadrul birourilor membrii ce acumulează un număr de absențe nemotivate. S-a ținut cont de prestigiul celor care nu mai deținеau forța fizică de a fi prezenți. Nu s-a aplicat nici prevederea plății cotizației. În viitor însă aceasta ar putea fi aplicată, fie și după modelul Uniunii Scriitorilor, care percepe suma de 100 lei anual. În cazul în care suma provine de la un membru al unei filiale, aceasta rămâne pentru bugetul acesteia.

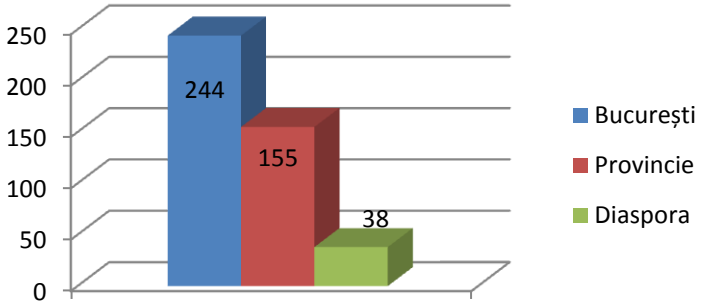
N-au existat fragmentări în activitatea Biroului Executiv, a birourilor de secții, ceea ce denotă munca responsabilă depusă în interiorul

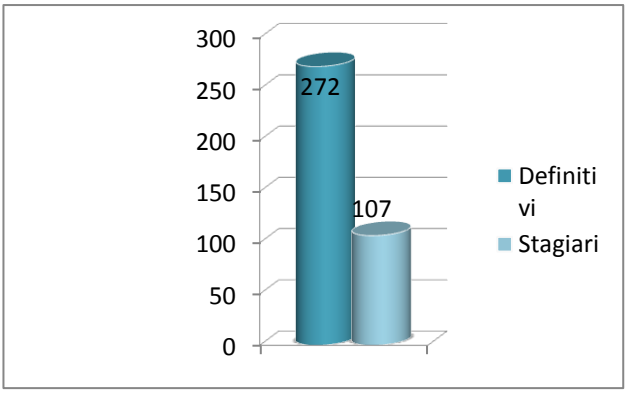
https://biblioteca-digitala.ro

Uniunii. Consiliul de Conducere s-a ținut de trei ori anual, cu rezultate pozitive, măsurile adoptate au avut rostul de a promova acțiuni benefice Uniunii. Disonanțele apărute incidental în cadrul unui for, nu au fost de natură să învolbureze ori să submineze activitatea.

În mare, acesta este raportul structurilor de conducere, prezentându-se problematica cu care ne-am confruntat în acești ani. Ținem să aducem mulțumirile noastre pentru concursul și sprijinul acordat, deoarece astfel s-a înțeles să se evidențieze demnitatea calității de membru. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România apare astfel ca o unitatea elitară de creatori, care merită întregul respect și cinstire pentru ofranda adusă artei sunetelor, patrimoniului muzical al țării.

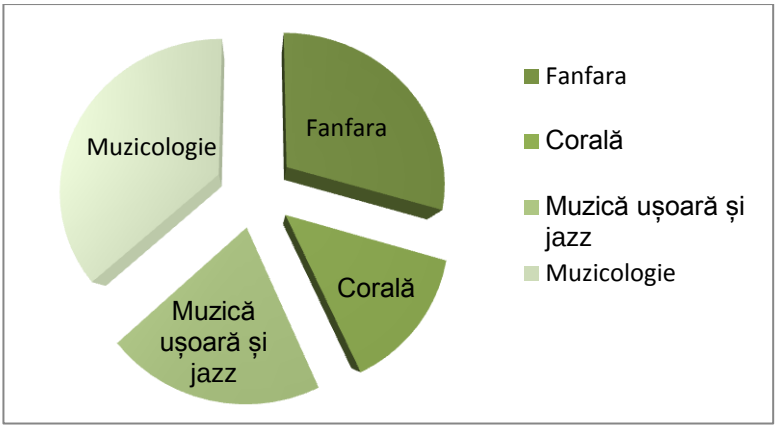
Efectivul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România la 30 aprilie 2010 este de 417 membri. În capitală activează 244, în orașele țării 155, iar în diaspora 38. Luând în calcul numai membrii ce trăiesc în România, sunt 272 definitivi și 107 stagiari.



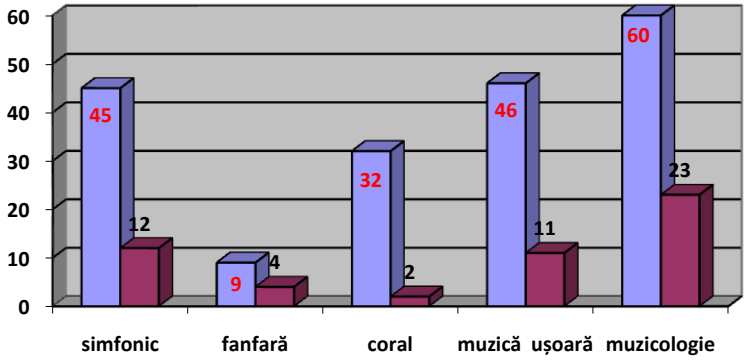


https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorii simfonici sunt 118, la fanfară 18, corală 55, muzică ușoară și jazz 79, muzicologie cu toate ramurile acesteia 147. Altfel spus, compozitorii sunt în total 270, număr aproape dublu comparativ cu cel al muzicologilor.



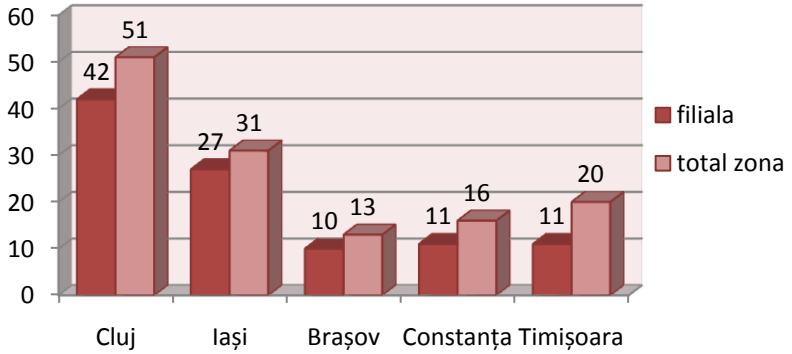
La București din cei 244 sunt definitivi la secția simfonică 45 + 12 stagiari; 9 definitivări la fanfară + 4 stagiari; 32 la secția corală + 2 stagiari; 46 definitivi la muzică ușoară + 11 stagiari, în timp ce la muzicologie 60 definitivi + 23 stagiari. Capitalei îi sunt arondate orașele Ploiești, cu doi membri și Pitești cu un membru.



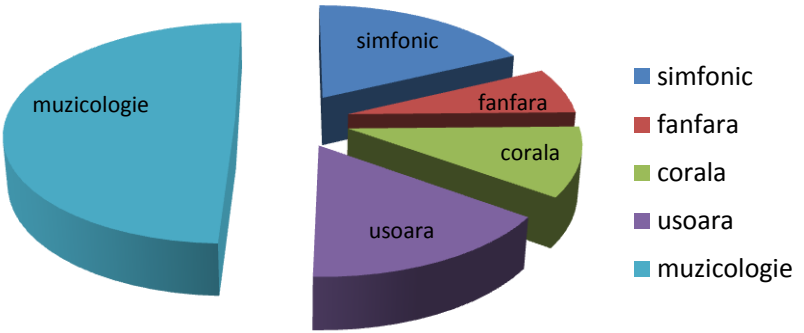
La Cluj sunt 42 membri, fiind arondate orașele Alba-Iulia, Bistrița, Deva, Hunedoara, Oradea și Târgu Mureș, totalizând 51 de membri. La Iași 27, cu Bacău, Buzău și Piatra Neamț total 31; Brașov,

https://biblioteca-digitala.ro

10, cu Sibiul total 13; Constanța 11, cu Galați și Brăila total 16, Timișoara 11, cu membrii din Arad, Caraș-Severin, Lugoj, Oradea și Reșița total 20. De reținut că orașele în care sunt cel puțin 10 membri sunt sau se vor crea filiale.



Mai este de arătat că, de la precedenta Adunare Generală, în ultimii patru ani au fost primiți un număr de 99 de membri, 16 la simfonic, 6 la fanfară, 9 la corală, 14 la muzică ușoară și jazz (ceea ce înseamnă 45 compozitori) + 44 muzicologi.



https://biblioteca-digitala.ro

Avem doi membri de onoare, Roman Vlad și Gyorgy Kurtag.

Cum s-a amintit, numărul membrilor decedați în acest interval se ridică la 31.

Din nefericire relațiile cu străinătatea se află, la cele mai scăzute cote din 1990 încoace, datorită în principal, absenței fondurilor destinate acțiunilor de promovare a muzicii și muzicienilor români peste hotare. Cu toate acestea, s-au derulat o sumedenie de acțiuni punctuale cu scopul promovării patrimoniului muzical autohton, incluzând prezențe în festivaluri, inclusiv SIMC dar nu numai. Cu totul admirabil este ceea ce întreprinde în mod constant colega noastră Violeta Dinescu la Universitatea din Oldenburg – Germania, unde a înființat un centru extrem de activ pentru propagarea artei muzicale românești, organizând tot felul de manifestări, inclusiv cu emblema numelor George Enescu, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Sigismund Toduță, Paul Constantinescu, invitând reprezentanții Uniunii. De menționat că Uniunea a pus la dispoziție o sumedenie de partituri, CD-uri și alte materiale centrului de la Oldenburg.

S-a contribuit şi la reușita Festivalului și Concursului Internațional "România" de la Tokio în 2007, 2008, 2009.

A fost susținut Concursul Internațional de Compoziție „De la romantici la contemporani" și manifestările organizate de Universitatea Națională de Muzică din București, prin Centrul de Excelență, într-o colaborare româno-franceză-italiană-poloneză. Prezenți sub diferite forme am fost și la alte două Festivaluri internaţionale: „Popasuri enesciene", româno-japonez și „Chopin 200", într-o colaborare româno-poloneză.

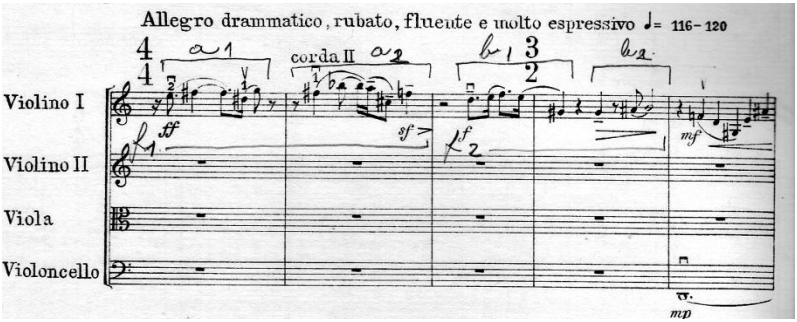
https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Constante şi deschideri în cvartetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger (II)

Monica CENGHER

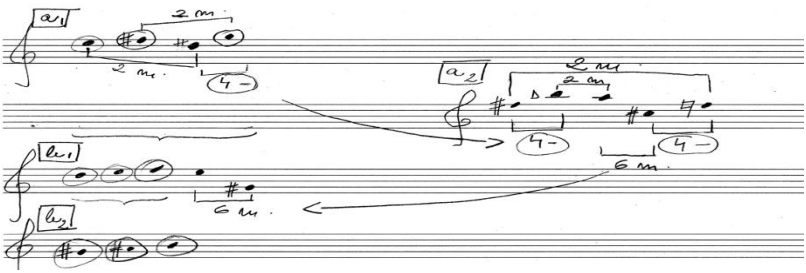
Între cvartetele nr. 5 (1960) şi nr. 6 (1964) op. 25 există o mare prăpastie emoţională care nu a fost neapărat aleasă doar din considerente estetice. În 1962 moare fiica lui cea mare, Christina (n. 1954). Pierderea ei neaşteptată, într-un context în care nimic nu prevestea o astfel de tragedie, îl loveşte crunt. Durerea, revolta în faţa destinului izbucnesc cu tărie în tema ce deschide interogativ partitura **Cvartetului de coarde nr. 6**. Această muzică cuprinde între paginile sale cele mai mari tensiuni sonore mărturisite vreodată de W. G. Berger, frământările acute şi resemnarea reprezentând două polarităţi între care sunt antrenate emoţii vibrante, arcuite într-o fascinantă şi subtil gradată paletă expresivă; ca nici într-un alt cvartet de până acum, atingând un prag maxim de subiectivitate, ţintind către o muzică de factură romantică prin conţinut, dar atent şi riguros articulată la nivelul formelor. Tot arsenalul componistic dobândit până la ivirea acestei partituri slujeşte punerea în context, comentariile şi evoluţiile temei principale, care domină fiecare pagină. Iată emblematica idee muziclă ce-şi începe evoluţia într-o puternică, răzvrătitoare nuanţă de ff, intonată de vioara întâi solo:

Ex. 1

Desenul melodic exemplificat mai sus, are o forţă cu totul ieşită din comun, rămâne fără asemănare în sfera cvartetistică a autorului. Individualitatea remarcabilă a acestui monolog de început, concentrând dense energii potenţiale, de esenţă tragică, îi acaparează întru-totul atenţia în

https://biblioteca-digitala.ro

discursul imaginat, astfel că, fără îndoială, o putem numi temă cardinală, calitate ce se justifică ulterior şi din punct de vedere arhitectural. Cele 4 motive (reunite în fraze complementare de antecedent – f_1 şi consecvent – f_2) sunt despărţite de pauze, fapt ce-i accentuează relieful şi o propulsează în epic – întărind, dacă mai era nevoie, denumirea părţii întâi *Balatta*. Pauzele sunt distribuite simetric: între cele două fraze există o pauză de două pătrimi, iar în interiorul frazelor durata pauzei e de o pătrime. În conturul dramatic al temei un rol important îl joacă iregularitatea ritmică a antecedentului, cu contratimpi şi durate punctate asimetric. Această formulare iese din tiparele cu care ne-am obişnuit până acum. În consecvent osatura ritmică se clasicizează, accentele din ultimele două motive coincid cu accentele metrice. De asemenea, duratele consecventului imprimă discursului şi un rol cadenţial: b_2 aduce în valori duble începutul lui b_1 . (optimea cu punct urmată de şaisprezecime devine pătrime cu punct urmată de optime). Toate acestea converg şi susţin tragismul din dinamica intonaţională. Ceea ce se petrece între primul sunet – *mi*, tonică şi ultimul – *si*, dominantă, este de-a dreptul fascinant. Nicicând inspiraţia compozitorului nu a atins o asemenea forţă de persuasiune, de aceea alchimia ei ne atrage în chip inevitabil. Primul motiv se naşte din aproape în aproape: secundă mare, terţă mică şi cvartă micşorată doar că sensurile contrare (când ascendent, când descendent) conturează un desen în spirală, sinuos şi expansiv asemenea unui semn de întrebare. În prima frază tensiunile sunt marcate de cvartele micşorate: în finalul lui a_1 , la începutul şi la finalul lui a_2 . Interesant că ele nu se percep ca terţe mari, cu care de altfel sunt enarmonice, pentru că sunt anticipate sau continuate de secunde mici. Fraza a doua, diatonică, redistribuie sunetele în b_1 altfel decât în a_1 , aducând un salt de sextă descendentă, găsibil în a_2. Mai clar, din nucleul primelor patru sunete ce pot fi privite şi ca intersecţia a două secunde mici (*mi–re diez, sol–fa diez*), amintind de gestica în "cruce" a celebrului motiv BACH, se dezvoltă întreaga idee tematică:

Ex. 2

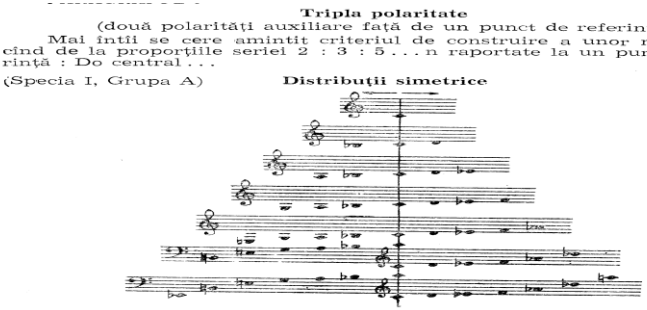


https://biblioteca-digitala.ro

Prin migrarea unor intervale dintr-un motiv într-altul se poate observa cât de sudată este această temă, cât de echilibrată este construcţia ei şi cât de important este primul motiv. Din punctul de vedere al materialului modal, George Draga, analizând lucrarea şi probabil mergând direct la sursă, indică o scară neoctaviantă în care sunetele sunt distribuite simetric faţă de *mi*:[1]

Ex. 3

Se observă că acest mod este alcătuit din "rostogolirea" unor tricordii (ton–semiton sau semiton–ton, fapt ce aminteşte de modurile lui O. Messiaen, în care primele două tronsoane au trepte mobile. Astfel se explică existenţa unor sunete enarmonice: *la diez* (din partea inferioară) cu *si bemol* (din partea superioară). Oricum, scara exemplificată mai sus se pliază pe modurile cu triplă polaritate, ulterior teoretizate în „Dimensiuni modale"[2]. În capitolul al treilea „*Structuri sonore şi aspectele lor armonice",* autorul construieşte tipologii progresive de alcătuire ale agregatelor verticale, în temeiul şirului fibonaccian. Aici propune structuri bazate pe **dublă polaritate** (paragraful 2) pe **dublă polaritate simetrică** (paragraful 3) […] şi **triplă polaritate** (paragraful 6), acesta din urmă fiind, după cum se vede, aplicat în cvartetul din 1964. Teoretic lucrurile se înfăţişează astfel:

Ex. 4

Tripla polaritate
(două polarităţi auxiliare faţă de un punct de referinţă)
Mai întîi se cere amintit criteriul de construire a unor moduri pleCînd de la proporţiile seriei 2 : 3 : 5 . . . n raportate la un punct de referinţă : Do central . . .
(Specia I, Grupa A)
Distribuţii simetrice

[1] George Draga – *Cvartetul nr. 6 de Wilhelm Berger, Revista Muzica 10 / 1965, p.29.*

[2] W.G. Berger - *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală Bucureşti 1979, p.88.

https://biblioteca-digitala.ro

În **Cvartetul de coarde nr. 6**, doar din analiza scării ce stă la baza temei principale se impune una dintre faţetele sintezei realizate de compozitor, în interiorul căreia îşi fac remarcată prezenţa importante aspecte inovatoare, originale, specifice stilului său de maturitate. Aliajul dintre vechi şi nou poate fi uşor perceptibil dacă desfacem această ecuaţie în elementele ce o compun: în primul rând, se evidenţiază o atracţie tonală, începutul aparţinând tonicii şi finalul dominantei; în al doilea rând, autorul apelează la aproape toate sunetele totalului cromatic (mai precis 11, lipsind sunetul do); în al treilea rând se reliefează o concepţie modală proprie, bazată pe raportări proporţionate şi intercondiţionări ale sunetelor, în cazul de faţă simetria jucând un rol determinant, astfel că pe lângă atracţiile tonale dintr-un traseu ce antrenează dodecafonia (cu o excepţie), înmugureşte o concepţie modală proprie, definitorie pentru deschiderile operate în muzica sa.

Tema de faţă, atât de inspirată şi care iese la rampă sub forma unui monolog de mare efect, modelează arhitecturi în acord cu specificul ei dramatic; în acest sens autorul oferă soluţii proprii, prin extinderea unor repere specifice, preluate din tradiţie. Despre logica în care sunt înlănţuite cele două mişcări ca şi despre imboldurile care au stat la baza acestui poem pentru patru instrumente de coarde, următoarele referiri sunt făcute concis şi cu simplitatea celui ce nu se îndoieşte de valoarea partiturii: "**Cvartetul de coarde nr. 6** este o lucrare epico-dramatică concepută în genul unei teze – prima parte *Ballata* – şi a unei antiteze – partea a doua *Fantasia*, ambele conducând spre o sinteză finală *Epilog*, mărturiseşte W. G. Berger. Dacă raţionamentul logic se prezintă astfel, apoi pe plan expresiv, unei prime mişcări ample şi foarte dinamice îi urmează o a doua mişcare caracteristică prin meditaţie şi introspecţie. De fapt în planul formelor abaterea de la conceptele tradiţionale mi-a fost dictată de conţinutul emoţional. Prima parte, similară unei forme de sonată, include în dezvoltarea ei un Scherzo şi o Fugă, astfel încât însumează funcţiunile a trei mişcări distincte, de aici amploarea ei. Partea a doua are şi ea aspectul unei sonate construită însă pe principiul variaţiunilor libere şi de schimb. Unificarea aspectelor ca şi rezolvarea conflictului se înfăptuieşte în epilogul lucrării."[1].

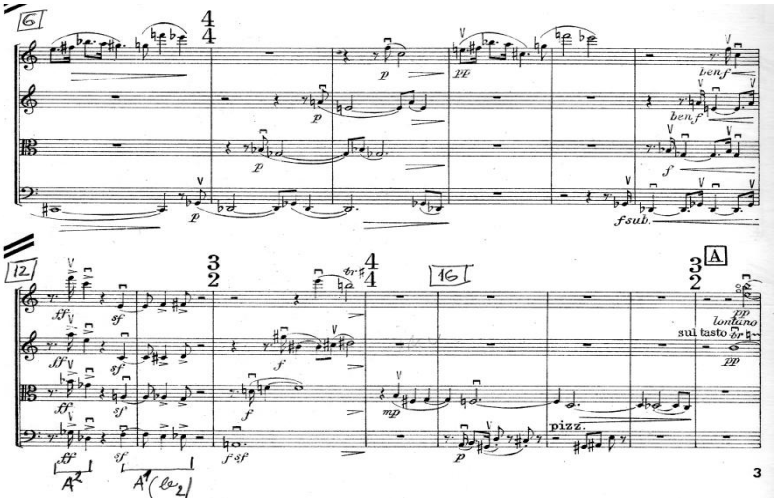
Revenind la prima parte - *Ballata* - se poate observa, din exemplul 1, că la finalul temei, mai precis în măsura a cincea, pe pedala violoncelului îşi face apariţia un scurt desen melodic ce ne atrage atenţia datorită funcţiunilor cu care este investit: pe deoparte are un rol concluziv, fiind alcătuit în marea majoritate din sunetele motivelor b_1 şi b_2; pe de altă parte,

[1] În interviul radiofonic realizat de Vladimir Popescu Deveselu, 22 dec. 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

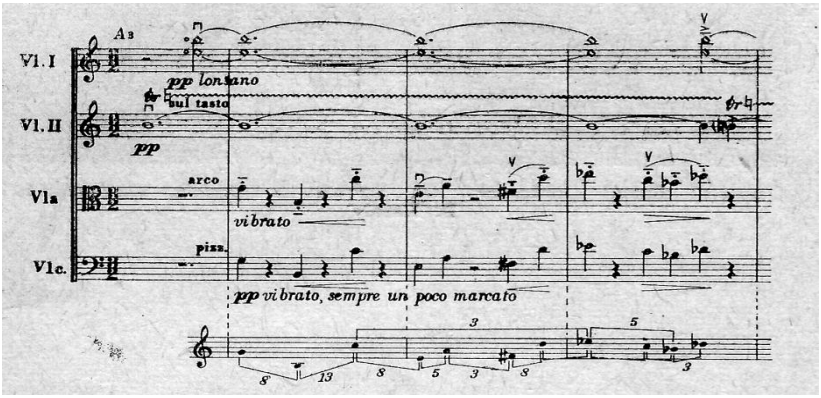
anticipă - prin izoritmie - elemente ale momentului imediat următor. Este una dintre modalităţile prin care compozitorul creează legături între imagini sau secvenţe contrastante, aceste subtilităţi de scriitură susţinând fluenţa discursului variat ca expresivitate.

Trebuie subliniat faptul că autorul nu ezită să exploateze resursele temei principale încă de la început, astfel că expoziţia formei de sonată are un caracter dezvoltător, iar mijloacele utilizate denotă o bogată fantezie, antrenând şi o salbă de idei melodice colaterale, mai mult sau mai puţin înrudite cu idea de bază, dar, la fel de importante în economia dramaturgiei sonore. După cum aminteam în prezentarea primei teme, foarte repede îşi face apariţia un element static: vocile se adună într-un pachet acordic, prin intrări succesive ce amintesc - ca gestică - de începutul motivului a_1, dar expresiv impunând un contrast izbitor faţă de dinamica de până acum. Primul val al discursului, are la bază confruntarea dintre intensitatea mocnită a vocilor compacte $(A^2)^1$ şi tema dezarticulată în frânturi. Punctul culminant al acestei suprafeţe este atins în măsurile 12 şi 13, unde sunt alăturate prima celulă a lui A^2 cu b_2 din A^1. O altă simbioză se petrece în măsura 14 (în 3/2) unde tot prin intrări succesive se insinuează treptat elemente din tema de bază. Ea reapare mai explicit în măsura a 16-a la violoncel, într-o nuanţă stinsă, resemnată şi purtând un dialog subtil cu viola ce coboară şi ea în registrul grav.

Ex. 5

[1] Denumire preluată G. Draga – *studiul cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

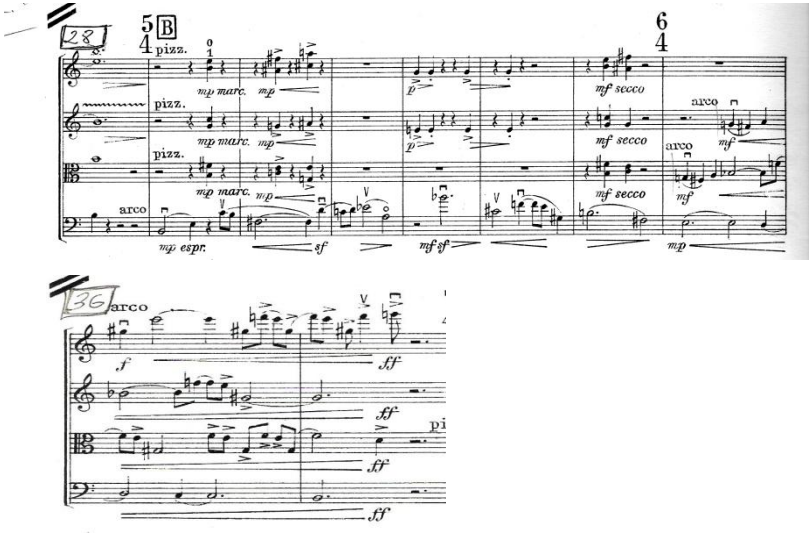
După această primă expunere amplă (de 18 măsuri) cu creşteri învolburate printr-un travaliu dezvoltător – recitativul violinei fiind întrerupt de acordurile amintite - urmează un al doilea val (de 20 de măsuri) ce ţine tot de galaxia temei principale, însă vizând o stare lirică. Mai întâi o secţiune (de la litera A) cu un aer misterios şi o expresivitate parcă voit adusă în zona neutrului. Interesul pentru fraza de faţă îl constituie intervalica din unisonul vocilor grave: considerând semitonul drept cifra 1, tonul =2 , terţa mică = 3, şi aşa mai departe, raporturile dintre sunete coincid cu numerele şirului fibonaccian, în acest caz 8, 13, 8, 5, 3; chiar mai mult, aceleaşi raporturi pot fi regăsite cumulând mai multe sunete, ca în exemplul următor :

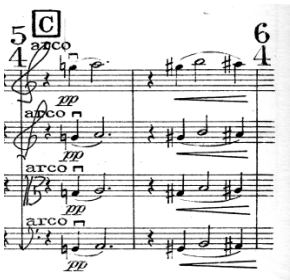
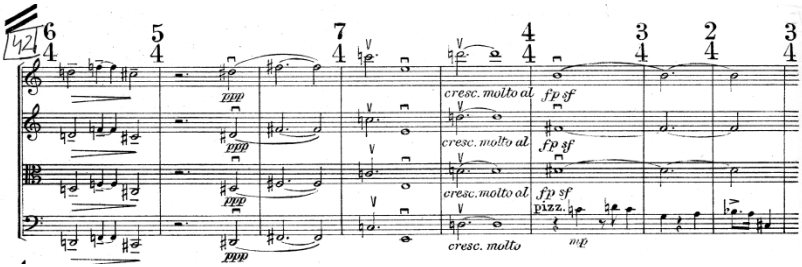
Ex. 6

Scriitura frazei exemplificate parţial duce gândul la sonorităţi de lăută, care în economia întregului deţine rolul unei introduceri, menită să prevestească apariţia cantilenei. Ceea ce se şi întâmplă în următoarele măsuri!

Violoncelul intonează (B) o linie melodică deosebit de frumoasă datorită construcţiei de-a dreptul vocale, care, dacă nu ar porni din tonalitatea de bază, am putea să o considerăm temă secundară. Aici, eposul baladesc este grăitor, se manifestă în plinătatea forţelor sale, din punct de vedere al scriiturii autorul preferând monodia acompaniată de acorduri în pizzicato. Cvarta ascendentă din începutul cantilenei poate fi percepută ca replică la cvarta descendentă a lui A^2, creându-se legături cu discursul de până acum. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre fraza concluzivă: de la măsura 35 (în 6/4) se recunosc elemente ale motivului a_1 (de această dată răsturnat şi modificat ritmic), expus mai întâi la violă după care este preluat în canon, de vioara a doua şi apoi cu unele licenţe, de vioara întâi.

https://biblioteca-digitala.ro

Acumularea polifonică şi dinamică, din momentul mai jos exemplificat, se derulează pe valorile largi ale violoncelului – în mers treptat de la tonică la dominantă. Totul se rezolvă într-un luminos acord de Sol major (în răsturnarea I), adică pe relativa majoră a tonalităţii de bază.

Ex. 7

Cel de-al treilea val din expoziţia temei principale (de la litera C) reuneşte vocile la unison, într-o afirmaţie ce aminteşte, cel puţin pentru început, de cântul gregorian: intervale mici în cadrul motivelor, de asemenea canavaua ritmică de pătrimi şi doimi. De la măsura 43 amplificarea intervalelor coincide cu lărgirea şi mai mare a duratelor. Lesne de observat în traseul acestui unison este asemănarea cu tema de bază; chiar mai mult, putem afirma că dramatismul de la începutul cvartetului apare convertit aici într-o religiozitate senină :

Ex.8

https://biblioteca-digitala.ro

Afirmaţia este urmată de răspunsuri concluzive, vocile adunându-se în pachete acordice întretăiate de frânturi melodice cu un afişat caracter volitiv şi totodată cadenţial. Această zonă nu tinde către o intensitate apoteotică, din contră, discursul se destramă, pregătind terenul pentru apariţia punţii, la rândul ei propulsând o temă pregnantă.

Până aici se impun câteva aspecte caracteristice, atipice pentru o expoziţie tradiţională. În primul rând, compozitorul alocă temei de bază un spaţiu foarte generos (64 de măsuri, cu numeroase schimbări metrice), ce se evidenţiază printr-o serie de procedee dezvoltătoare. De aceea am şi numit cele trei secţiuni componente drept "valuri", cu fluxuri şi refluxuri impresionante ca tehnică şi expresivitate. De altfel, din motivul de bază (a_1) compozitorul deduce aspecte în permanenţă înnoitoare, întreţinând o pulsaţie interioară de un freamăt şi un dinamism cu totul deosebit. Reîncărcând tema principală cu virtuţi înnoitoare, imprimă muzicii un profil distinct.

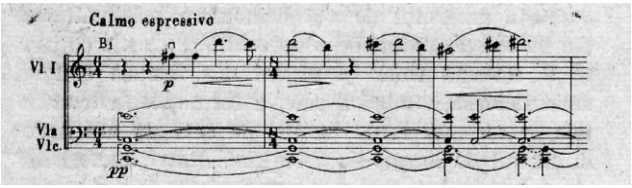
Tratarea solistică şi corică, dialogantă şi în unison reprezintă doar câteva componente ale scriiturii din această dramaturgie, pe care o putem califica de ordin superior. Nu există fisuri sau momente fără însemnătate, totul poartă pecetea unei elaborări savant stilizată şi logică. Sunt însuşiri ce se desprind din analiza, cât de cât minuţioasă, a doar câtorva pagini, dar care devin emblematice pentru întreaga capodoperă. În al doilea rând, se observă că în articularea discursului dezvoltător apar complementarităţi extrem de bine cântărite: recitativul alături de pachetele acordice, monodia acompaniată alături de episodul în canon, unisonul urmat de o scriitură ce avantajează individualizarea vocilor. În al treilea rând, iese în evidenţă rolul remarcabil al melodiei. Motivele cu relief şi cu funcţii tematice captează atenţia la fiecare pas. Excepţie nu face nici puntea (de la litera D), unde, pe pedala violoncelului celelalte trei instrumente intonează în unison, o melodie pregnantă, care nu este altceva decât o variantă a temei inversată.

Tema secundă este de un lirism pronunţat: un acord pedală pe do susţine cantilena primei viori construită pe un mod de Re. Este un exemplu

https://biblioteca-digitala.ro

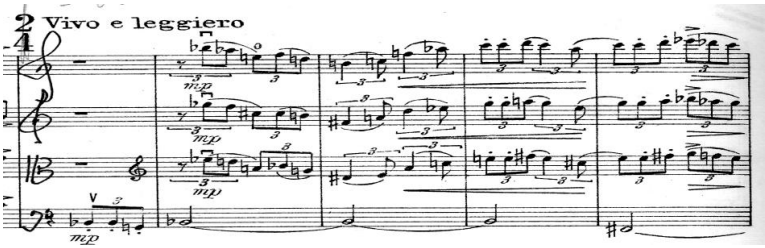
tipic de expresivitate, realizată cu minimum de mijloace, prezent şi în alte lucrări ale lui W.G. Berger[1].

Ex.9



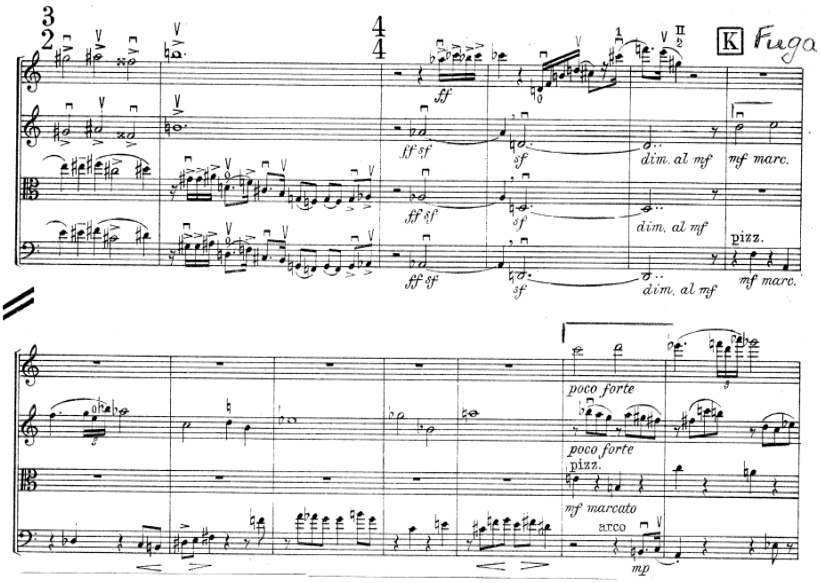
Tot din arealul temei secundare face parte şi melopeea violei (F) căreia îi răspunde violina I cu un desen mai puţin individualizat. De aceea revenirea temei secundare cu cantilena ei duioasă, aduce o reală stare de visare cu atât mai mult cu cât finalul urcă tot mai mult în registrul acut al violinei I. Faţă de interesul acordat temei întâi, grupul tematic secundar este tratat episodic, chiar şi faptul că se derulează pe doar 23 de măsuri demonstrează acest rol. Concluzia expoziţiei (G) compară elemente tematice, atrăgându-ne atenţia indicaţia "doloroso" în momentul prelucrării lui A^3 (melodia forjată pe şirul fibonaccian). Ea intră în dialog cu primul motiv al temei secundare. În finalul expoziţiei, principala idee melodică revine în forţă, într-o scriitură masivă, prin acorduri de 10 sunete.

Dezvoltarea începe cu un scherzo – *Vivo e leggiero,* unde predomină trioletele, ce prelucrează unele celule intonaţionale caracteristice temei principale.

Ex. 10

Momentul se întrerupe odată cu revenirea episodică a temei secundare, după care îşi face apariţia fuga – momentul următor al dezvoltării. Subiectul acestor tratări contrapunctice a fost anticipat în puntea expoziţiei (D), doar că acum are un puternic imbold voluntiv.

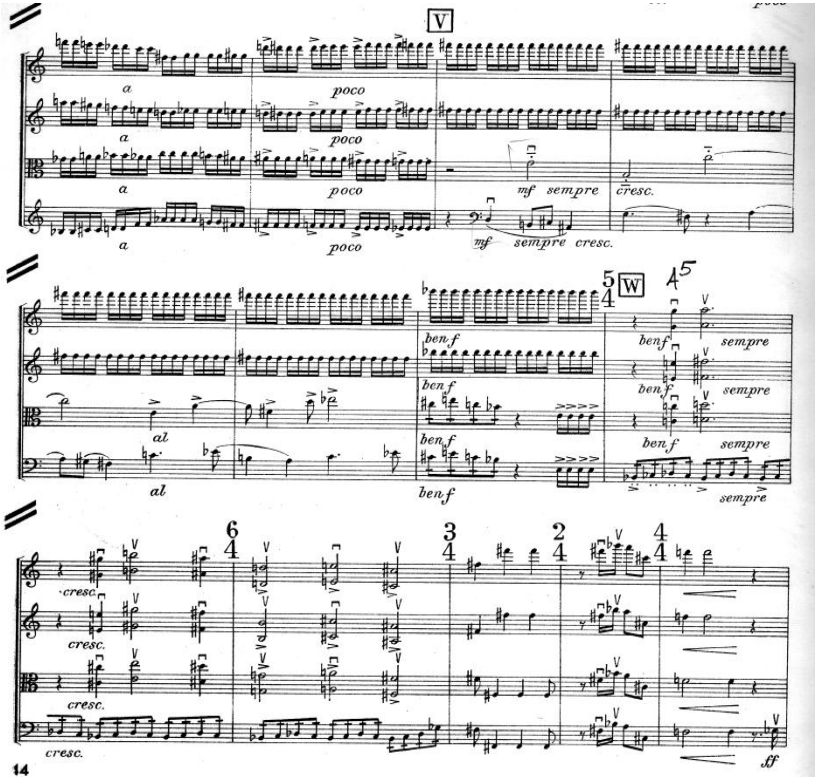
[1] G. Draga – *studiul citat,* pag. 29.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex.11

Divertismentele dintre intrările imitative fac trimitere şi la sonorităţile scherzoului, astfel că fiecare nouă secţiune sau subsecţiune din această mişcare, impune o serie de legături cu paginile anterioare, creând imaginea sonoră a unei monade leibniziene - o altă trăsătură definitorie pentru cvartetul nr. 6, ca şi pentru lucrările care urmează.

Repriza continuă în aceeaşi notă dezvoltătoare, doar că e mai condensată. În schimb **Coda** se întinde pe o suprafaţă considerabilă, găzduind frânturi din toate elementele tematice de până acum. Caracteristice sunt pulsaţiile de şaisprezecimi care antrenează treptat toate vocile, susţinând o mare creştere tensională ce se rezolvă culminant odată cu apariţia temei în octave (de la litera W). Există o similitudine între coda întregii *Ballate* şi secţiunea conclusivă a expoziţiei. La finalul mişcării, scriitura concertantă contribuie la acumulările tensionale, menite să culmineze prin reapariţia Subiectului de fugă (din dezvoltare). Redăm un mic fragment:

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 12

Finalul codei – *Meno mosso, largamente* – are o dinamică aparte. În doar 14 măsuri, compozitorul trece de la tensiunile culminative ale Subiectului de fugă (intonat în octave de viori) la sonorităţi calme. Pachetele de voci, însoţite de triluri, sunt dublate de ideea melodică "neutră", altoită pe şirul fibonaccian.

Totul se petrece într-un mare diminuendo, până la menţinerea unui acord de mi minor, abia perceptibil (în *pppp*). "Valul" încrâncenării se spărsese, pregătind ambianţa mişcării următoare.

Fantasia, partea a doua, se situează la antipodul dramatismului frământat de până acum, aducând stări meditative, lirice, infinit gradate şi pline de inedit. Imaginile transparente sunt migălos articulate, migrarea unor elemente dintr-o secţiune în alta asigurând fluiditatea discursului.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum ajunge la o asemenea profunzime emoţională, ne răspunde însuşi compozitorul, referindu-se la libertăţile manifestate în modelarea formei: "structura, în general o formă liberă de tip variaţional, se încadrează într-o schemă foarte liberă de sonată"[1]. Raţiunea principală a părţii secunde este de a converti expresivitatea dramatică a ideilor exploatate în prima mişcare, în opusul lor. Justificarea componistică a "antitezei" de faţă se bazează pe o serie de argumente: ca o primă observaţie, cea mai la vedere, este predominaţia metricii ternare. În prima parte măsurile alternează mult mai frecvent şi diversificat, pe când în *Fantasia* sunt utilizate cu precădere măsuri de 3/4 , 6/8, 3/8 , 9/8.

Prima frază începe cu o melodie suavă, simplă, pe un acompaniament discret în *pianissimo* şi "con sordino"; trimiterea către tema de bază este evidentă cu atât mai mult cu cât primele intervale chiar coincid cu cele din măsura 15 a expoziţiei primei părţi. Acolo aveau un rol conclusiv, pe când aici au un rol introductiv – în exemplul expus mai jos – respectivul motiv a fost notat cu *a*.

Fraza care urmează, a doua (de la litera A), este creată sub forma unui dialog: proposta (motivul b_1) ce aminteşte de motivul principal, iar riposta (motivul b_2) insinuează tema secundară, observându-se astfel alte legături cu substanţa primei părţi; revenirea *a*-ului creează o mică repriză în conexiunea celor două idei melodice.

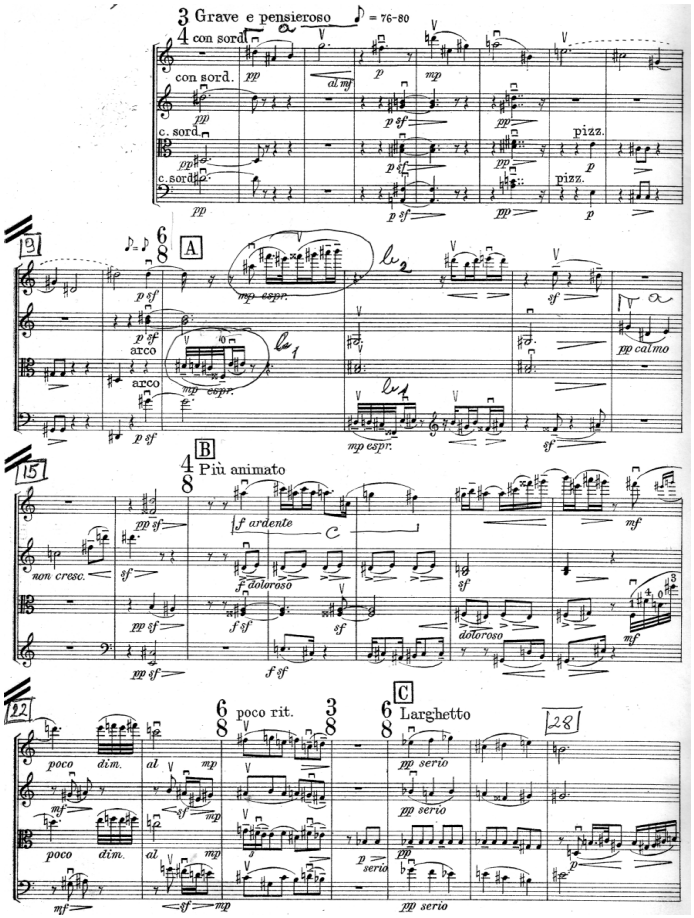
În contrast cu atmosfera meditativă compozitorul aduce într-o nuanţă puternică, o linie melodică tânguitoare, cromatică (B) ce determină apariţia altor dialoguri: vioara întâi dublată de violă cu vioara a doua şi violoncelul. Pachetul vocilor din măsura 24 anticipă coralul ce debutează de la litera C şi care ţine de o altă secţiune.

De la bun început *Fantasia* dezvăluie un filon liric de o impresionantă sinceritate, cu întrebări şi răspunsuri de o introspecţie gravă, această lume meditativă atingând praguri psihologice din ce în ce mai intense. (**vezi ex. în pagina următoare**)

Cea de-a doua secţiune a *Fantasiei* (C, Ex. 13) introduce ca element principal coralul. Înainte de a arăta câteva din modalităţile de construcţie, trebuie să specificăm că între cele două secţiuni se naşte o relaţie de enarmonie: *re diez* (predispus la o expansivitate retorică) în prima şi *mi bemol* (interiorizat) în a doua.

[1] G. Draga - *studiul cit., p. 29.*

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 13

Începutul coralului – măsură întâi, *Larghetto*, de la litera C – respectă întrutotul rigorile tradiţionale, parcă ar fi desprins dintr-un coral protestant: mersul lin al vocilor şi încadrarea tonală clară, în *mi bemol* minor. Măsura a doua este o secvenţare la terţă micşorată, pe sunetul comun al violei, ceea ce distorsionează La majorul de pe timpul întâi şi duce la sonorităţi tot mai disonante. Evoluţia spre un acord micşorat (măsura 28, din exemplul 13) creează deschiderea necesară pentru apariţia recitativului de la violă. Mai e un aspect de scriitură foarte interesant în cele două măsuri

https://biblioteca-digitala.ro

din *Larghetto*: optimile violei, scrise în grupuri de trei, cu accentele aferente, sunt singurele care susţin măsura de 6/8 în sensul termenului consacrat. Pătrimile celorlalte voci configurează mai degrabă măsura de 3/4, ceea ce ne duce cu gândul la o subtilă polimetrie, cu toate că ambele subscriu aceleaşi categorii ternare.

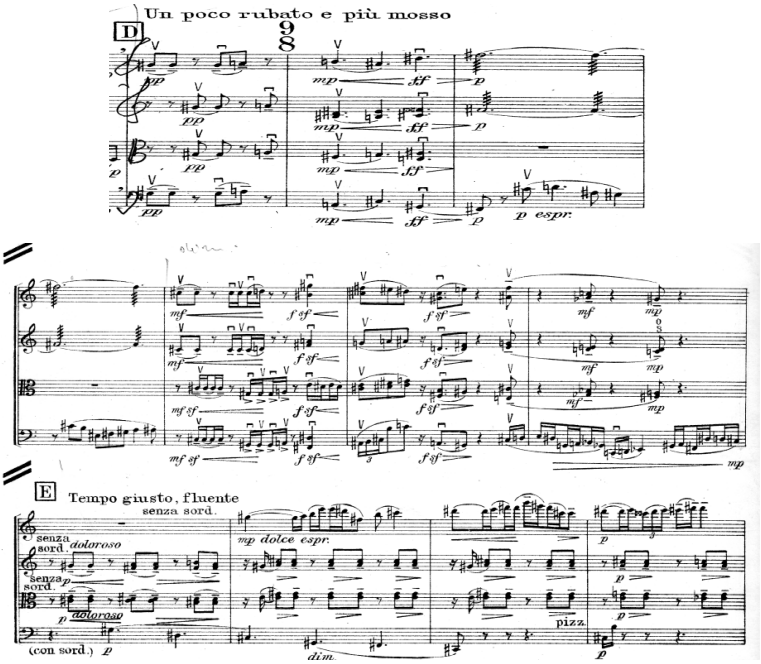
Secţiunea a doua a *Fantasiei* se caracterizează prin păienjenişul fin al planurilor sonore. Pe deoparte, coralul îşi continuă imperturbabil evoluţia, găsindu-şi momente de stabilitate tot la a treia măsură: pe re minor, pe un alt acord micşorat şi în final, pe do diez major. Pe de altă parte, intervine recitativul violei, care din punct de vedere ritmic e mult mai individualizat când evoluează pe notele ţinute – "hanguri"[1] - ale coralului şi are un traseu monocrom atunci când se suprapune pe pătrimile planului acordic. Această interferenţă (12 măsuri) dintre coral şi recitativ vizează finalităţi opuse: coralul tinde către stabilităţi tonale, în final atingând chiar majorul; în schimb recitativul îşi cromatizează tot mai mult evoluţia. Întreaga sonoritate se stinge într-un diminuendo rapid, dintr-o răsuflare, pentru că naraţiunea îşi schimbă registrul.

De la *Un poco rubato e più mosso* (D) compozitorul revine la atmosfera de început, supusă acum tehnicilor variaţionale şi nu numai. Bunăoară, unisonul cu care se deschidea mişcarea, aici nu apare compact, ci configurat prin dialogul vocilor; motivul *a* este inversat şi îngroşat cu acorduri după modelul coralului ce tocmai şi-a întrerupt evoluţia. Pe pedala viorilor (cu tremolo) se derulează o expresivă melodie a violoncelului, foarte apropiată de configuraţia motivului de bază. Reluarea frazei aduce o oarecare precipitare, prin diminuarea ritmică şi traseul sinuos al violoncelului. În aceste 7 măsuri sunt condensate şi suprapuse cu măiestrie toate profilurile de până acum, ceea ce conferă atributele specifice dezvoltării (ex.14).

Cam scurtă, ce-i drept! Secţiunea are o densitate aparte tocmai pentru a trasa un contrast izbitor cu ceea ce urmează. În *Tempo giusto fluente* (de la litera E, tot ex. 14) violina principală intonează în registrul acut o temă de o rară frumuseţe (*dolce, espresivo)*. Aceasta se poate încadra în Mi major dacă ar fi să o analizăm desprinsă de context, însă acompaniamentul o ancorează în zona lui do diez minor (*doloroso*), după cum se poate observa:

[1] Termen preferat de autor.

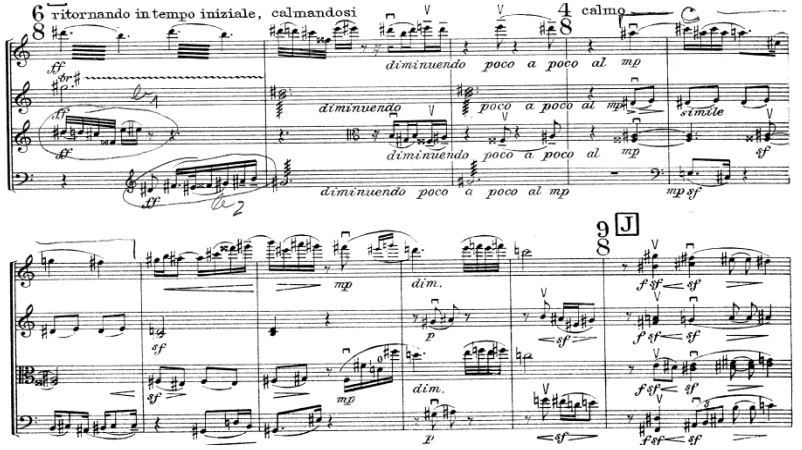
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 14

Melodia lirică intonată de violina primă (E) este atât de frumoasă şi convingătoare, încât oricare dintre temele secundare sau momentele visătoare de până acum pălesc în faţa inspiraţiei şi a simplităţii ei remarcabile. Cu riscul de a exagera, această cantilenă este singura în măsură să ofere o contrapondere faţă de dramatismul temei cardinale, care, după cum am văzut, a monopolizat discursul. Chiar şi autorul este cucerit de această melopee de excepţie, o articulează până în zona pasionalului, oferindu-i un spaţiu generos. Reluând-o la violoncel, imaginează în paralel la vioara I, un contrapunct fin, dedus tot din temă. Şi acompaniamentul tinde să-şi câştige o anume individualitate, ceea ce poate sugera o scriitură heterofonă. Distanţa până la heterofonia lui Şt. Niculescu este considerabilă! Pasajele descendente tăioase în 9/8 şi preluate în canon destramă vraja şi în curând tema se pulverizează. Privită prin prisma întregului, linia melodică (E) nu numai că marchează un contrast de scriitură şi expresivitate, dar conturează şi o axă de simetrie a părţii secunde, un arc de boltă asemeni unui cer înstelat, contemplat însă cu sentimenul neputinţei. O altă secţiune, de la litera G – *Recitativo un poco agitato*, revine la atmosfera de început, motivul *a* evoluând pe durate

https://biblioteca-digitala.ro

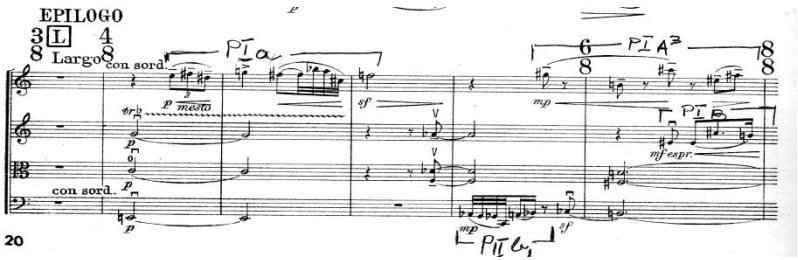
augumentate în unisonul violinei secunde cu violoncelul. În acest cadru îşi face apariţia recitativul violei. Reluarea motivului *a*, diminuat ritmic în optimi şi preluat imitativic din grav în acut, pregăteşte terenul secţiunii următoare. În economia formei generale acest moment poate fi considerat ca falsă repriză.

Dezvoltarea care urmează reia dialogul şi juxtapunerea principalelor paradigme ale sintaxei sale, liniile recitativice şi coralurile, amândouă sunt supuse unui travaliu frământat. Acumularea pregăteşte adevărata repriză, indicată clar în partitură - *ritorno in tempo iniziale, calmandosi.* Spre deosebire de expoziţie, aici succesiunea motivelor se precipită, unele dintre ele fiind eliminate, altele preluate identic (*c* – intonată de vioara întâi), iar spaţiul destinat coralului este mult mai restrâns. La finalul secţiunii compozitorul readuce frumoasa temă lirică din miezul *Fantasiei*. Condensările operate pe tărâmul substanţei muzicale sunt compensate de calitatea scriiturii. Aceasta devine foarte rafinată, eficientă pentru susţinerea naraţiunii muzicale. Frumuseţea cu care se mişcă fiecare voce în parte ca şi integrarea lor în sonoritatea de ansamblu se compară cu măiestria enesciană:

Ex.15

După Teză (*Ballata*), Antiteză (*Fantasia*) concluziile finale aparţin Sintezei. *Epilogo – Largo* nu este doar spaţiul în care sunt recapitulate ideile enunţate până acum, ci şi momentul în care tema cardinală este dimensionată în alte zone expresive decât cele de până acum. Ea suportă cea mai mare transformare: apare în ipostază lirică, fluentă ritmic, intonată de vioara întâi pe aceleaşi sunete ca la început dar însoţită de un acord major

https://biblioteca-digitala.ro

pe *do*. Urmează un dialog ce antrenează toate vocile într-o scriitură aerisită, în care se recunosc unele crâmpee tematice ale cvartetului:

Ex. 16

Frânturile melodice alăturate aici, se vor contopi într-o singură linie de amplă respiraţie, afirmată pe un acord de mi major. Ultimele măsuri, din ce în ce mai stinse ca nuanţă, sunt la fel de nostalgice. Pe un acord de si major (în ppp) violoncelul face o ultimă încercare de dialog (reluând b_1 din partea a doua) dar rămâne fără răspuns. Epilogul transcede frământările prin lumina solară a acordurilor majore şi a metamorfozărilor tematice, către tărâmuri îndepărtate. Este expresia muzicală a tragicului convertit în sublim.

Climatul muzicii romantice din **Cvartetul de coarde nr. 6** este întreţinut printr-o continuă opoziţie şi compensaţie între celulele melodice şi ritmice, între erupţii dramatice şi destăinuiri lirice, între planurile sonore ce se dinamizează reciproc spre ipostazieri mereu surprinzătoare. O artă a firescului se desprinde din dezinvoltura cu care mânuieşte o paletă largă de mijloace, travaliul dezvoltător fiind prioritar, intervine chiar de la începutul secţiunilor expozitive, în prima parte, iar în a doua, fuzionează cu tehnicile variaţionale. Această calitate conferă distincţie etosului narativ, atât de specific lui W. G. Berger. Trăsătura trebuie subliniată în mod deosebit pentru că etosul, tonul baladesc, naraţiunea, deci, oricum am numi-o, nu e susţinută de suprafeţe expozitive şi forme rapsodice, ci e configurată printr-o dramaturgie dinamică.

Interesant că această muzică de un profund tragism, nu este stridentă. Cum de nu devine ţipătoare când la tot pasul apar tensiuni puternice şi clocote latente? Răspunsul la această întrebare este unul singur: prin nobleţea melodică în a cărei supremaţie compozitorul a crezut cu o sinceră convingere. O remarcabilă măiestrie în mânuirea tehnicilor contrapunctice, individualizând traseul vocilor, provine tocmai din această viziune artistică. Un alt răspuns la întrebarea de mai sus, îl oferă o anume utilizare a disonanţelor. Ele sunt spaţializate pe un registru larg, astfel că

https://biblioteca-digitala.ro

sunt evitate, cu bună ştiinţă, duritățile şi sonorităţile aspre. Referitor la acest aspect, W. G. Berger explorează şi expune o teorie personală despre sonanţe[1], definitorie pentru stilul său de maturitate şi de o maximă importanţă pentru coralurile ce-i vor acapara tot mai mult interesul. Un alt argument ţine de abordarea genului cvartetistic. În op. 25 compozitorul depăşeşte arareori limitele cameralului, respectând o disciplină fără cusur a scriiturii specifice acestui gen. Chiar dacă afirma despre propriile cvartete că sunt "laboratoare de lucru pentru simfonii", ele nu pot fi numite "simfonii pentru patru instrumente". Legăturile dintre cele două genuri ţin de alte criterii, menţionate în paginile capitolului I. Permanent are în vedere proporţii armonioase între cele patru voci, de asemenea o justificare expresivă şi compensatorie în suprapunerea registrelor – ceea ce rămâne valabil şi în cazul unor interferenţe.

Pasajele concertante denotă şi practica îndelungată ca instrumentist, deşi solicitante, pline de virtuozitate, acestea au în vedere o anume naturaleţe. Tot din sfera experienţei sale instrumentale provine şi ataşamentul pentru timbrul violei, căreia îi distribuie numeroase funcţii solistice. Aşadar, densitatea acestor muzici camerale nu este susţinută de sonorităţi simfonice, ci mai degrabă, este rezultatul unor cizelări migăloase a materialului tematic. Din acest punct de vedere ne detaşăm de afirmaţiile lui Horia Şurianu, care le atribuie calitatea de "simfonii în miniatură.[2]" Revenind la Cvartetul de coarde nr. 6 nu putem să trecem cu vederea peste justa proporţie între secţiuni, între planuri şi până la urmă, excepţionalul echilibru al formei de ansamblu, arhitectura fiind întemeiată pe termenii dialecticii hegeliene: teză, antiteză, sinteză. O logică riguroasă determină şi desfăşurările sonore, gândite până în cele mai mici detalii, nu numai cele structurale ci şi cele coloristice. Flajeoletele, pizzicatourile, sunetele tremolate, accente însoţite de marcato sau alteori de staccato, alături de multele indicaţii de dinamică, fac parte din frumuseţea acestei partituri. Ele nu depăşesc însă nivelul stabilit de Enescu.

Nici aici şi nici în următoarele cvartete, W.G. Berger nu a avut înclinaţii către excese coloristice, duse până la disiparea limitelor dintre zgomot şi sunet, considerând că efectele nu pot substitui substanţa muzicală. Această atitudine l-a ţinut departe de avalanşa curentelor avangardiste declanşată în anii `70 -`80, criticii şi muzicologii plasându-l, desigur relevându-i şi alte caracteristici, în zona neoclasicişti̇lor români. Irinel

[1] W.G.Berger – *Dimensiuni modale*, cap.II, *Observaţii asupra caracterelor sonanţei.*
[2] Horia Şurianu -*W.G. Berger – Portrait (II)*, revista Muzica 5/1982, p.48.

https://biblioteca-digitala.ro

Anghel invocă utilizarea tiparelor constructive tradiţionale;[1] Valentina Sandu Dediu accentuează unitatea creaţiei sale "dedusă din ideea predominantă a sintezelor (…), asimilarea fundamentelor muzicii baroce, clasice (a formelor muzicale omofone şi polifone respective) conjugată cu actualitatea armoniei neomodale.[2]" Alte voci puternice ale muzicii noastre ţintesc către aceiaşi portretizare. Ştefan Niculescu afirma concis: "În mişcarea de avangardă a ultimelor decenii W.G. Berger ocupă, cred, un loc privilegiat, îndeosebi în aripa ei ceva mai conservatoare (…), este unul dintre autorii care şi-au constituit o limbă muzicală proprie (…) şi a rămas străin de aleatorism, de minimalism, de noul diatonism, de microtonie, de şirul armonicelor naturale, de postmodernism (cu care, poate, are unele afinităţi *avant la lettre*)[3]. În privinţa microtoniei, Ştefan Niculescu s-a înşelat fără să vrea, pentru că nu cunoştea **Cvartetul nr. 3** din op. 25, partitură niciodată interpretată în public şi al cărei destin avea să poarte însemnele unei izolate insule într-un ocean[4]. Interesant este că toate aceste catalogări, de altfel pe deplin justificate, sunt formulate răspicat după 1993[5].

Semnificativă pentru substanţa muzicală a Cvartetului nr. 6 rămâne coerenţa discursului. Aceasta este asigurată atât prin unitatea tematică dar şi prin legăturile subtile între secţiunile dramaturgiei. În primul caz, tema cardinală generează un arc de boltă cuprinzător, întreţinut de revenirile şi dezvoltările bazate pe acelaşi material intonaţional. În ceea ce priveşte asigurarea fluenţei între momentele cu expresii contrastante, autorul se foloseşte de tehnica anticipaţiei ca şi de punctele de orgă – note sau acorduri ţinute,"hanguri", după propria expresie.

Dar poate că cel mai important element de scriitură, îl reprezintă dialogul - virtual - între unison şi coral. Unisonurile, mult mai frecvente în prima parte, comportă un rol afirmativ fie că este adus în zona monologului înfrigurat, fie că îşi face prezenţa în pasajele de virtuozitate. Faţă de

---

[1] Irinel Anghel - *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX* ,Editura Muzicală 1997, p.20.

[2] Valentina Sandu Dediu – *Muzica nouă între modern şi postmodern*, Editura Muzicală 2004, p. 164 -165.

[3] Ştefan Niculescu – *In memoriam Wilhelm Georg Berger (1929 -1993)*, Studii şi cercetări de istoria artei 40/1993, p.71.

[4] Cvartetele 1- 4 op. 25 , scrise între 1954-1958 au fost prezentate la Biroul muzicii simfonice şi de cameră al UCMR abia în 1970, potrivit procesului verbal întocmit la 25 februarie.

[5] În prezenţa celor foarte apropiaţi W.G. Berger obişnuia să se autodefinească "un clasic în viaţă". Fraza era însoţită întotdeauna de un zâmbet ironic, dar şi plin de satisfacţie.

https://biblioteca-digitala.ro

diversitatea expresivă conferită unisonurilor, coralele întreţin o stare de meditaţie, de interiorizare, impunând un subiectivism intens în economia dramatică. Cu riscul de a exagera, binomul unison – coral poate fi comparat cu un altul, care pune în balanţă profanul şi sacrul. Delimitările nu sunt stricte în această etapă dar din seminţele plantate în acei ani, ultima, şi-anume sacrul, va cunoaşte o dezvoltare înfloritoare, cel puţin în domeniul cvartetistic la care ne referim.

Ce funcţie acordă coralului reiese din următoarele mărturisiri[1] în care subliniază că utilizarea acestuia coincide cu prospecţii în organizarea câmpului sonor. Aceste intenţii sunt detectabile în lucrări foarte timpurii. "Ciclul de lieduri *Lobgesange in der Nacht* pt. voce şi orgă pe versuri de Maria Scherg (1951) reprezintă momentul decisiv pentru un foarte tânăr autor pentru că vin cu aceste cânturi protestante, cu substrat bizantin, cu încercări de armonie modală, pe fondul unui melos bizantin şi al unui etos lutheran." Dacă aici expunerea este forţată, pentru că nicicând W.G. Berger nu a recurs la zestrea muzicii bizantine – poate doar la nivelul unor arhetipuri care migrează în diversele geografii sonore - în continuare, devine mult mai clar: "Pe urmă a fost şi un omagiu făcut în 1952, printr-un ciclu, lui Johannes Honterus, cărturarul transilvan căruia noi îi datorăm *Odae cum harmoniis*, în care, de fapt, tipurile de versificaţie antică sunt transpuse în nişte câmpuri, în melodii de coral armonizate la patru voci. Pentru mine reprezenta atunci acea modernitate prin care am dobândit convingerea că dacă în 1548 – când au apărut *Odae cum harmoniis* - aceste nu erau mai puţin moderne decât cele din Wittenberg[2], nici în 1952 – când am purces la organizarea unui sistem de gândire, a unui sistem de limbaj, nu eram mai puţin modern decât alţi contemporani, şi că de fapt aceasta este o falsă problemă." Să nu uităm că aceste cuvinte au fost exprimate de compozitor în 1992, prin urmare sunt încărcate de o privire retrospectivă asupra propriului demers artistic. Semnificativă rămâne legătura cu tradiţia culturii protestante - şi prin coral – fapt ce îi conferă o notă distinctivă în cultura românească. Câtă importanţă a acordat noţiunii de modernitate, se poate remarca din ultimele rânduri ale citatului prezentat mai sus.

Fără îndoială, **Cvartetul de coarde nr. 6** al lui W.G. Berger are toate atuurile unei capodopere, reprezentând un punct culminant pentru întreaga muzică românească. Este şi cel mai frecvent opus contemporan al acestui gen, înscris pe afişele noastre de concert, aflându-se "la concurenţă"

[1] L. Manolache – *op. cit.*, p. 24, 25.
[2] În 1517 Martin Luther a afişat aici cele 95 de Teze – baza doctrinară a Reformei religioase.

https://biblioteca-digitala.ro

cu Cvartetul nr. 2 "al consonanţelor" de Pascal Bentoiu. Amândouă se situează în zona reperelor clasice, trecute prin proba timpului, dar… şi prin cea a uitării, dacă ar fi să evaluăm cât de puţină muzică românească se poate auzi astăzi! La capătul primului ciclu de cvartete, câteva observaţii ar fi relevante pentru constantele şi deschiderile din arta lui W.G. Berger. Chiar dacă nu am avut la îndemână partitura primului său cvartet, constatăm marele interes manifestat pentru limbajele secolului al XX-lea. De la Alois Haba a asimilat sferturile de ton, pe baza cărora şi-a conceput exhaustiv **Cvartetul nr. 3** (1957). Aici experimentul este dus la extrem, fiind însoţit de eludarea barelor de măsură. După explorarea acestor tehnici de compoziţie, în Cvartetul nr. 4 (1958) se repliază către dodecafonism, fără însă a utiliza serialismul. Cvartetul nr. 5 (1960) este cel mai tonal din ciclul op.25 – şi cel mai luminos, de altfel – incluzând în câteva segmente, puţine, modalism de tangenţă populară. În **Cvartetul nr. 6** (1964) sunt promovate elemente ale modalismului propriu, elaborat pe criteriile matematice şi filozofice ale secţiunii de aur. Doar din această succintă trecere în revistă, se poate observa tendinţa de nominalizare a fiecărei compoziţii în parte, înţeleasă ca o individualitate. Polarizările către coordonate distincte, demonstrează o dată în plus, căutările sinuoase în găsirea propriului drum.

Cert este că în fiecare dintre lucrările incluse în op. 25, urmăreşte elaborarea unor dramaturgii unitare, realizate atât la nivelul evoluţiei melodice, impunând adeseori un profil monotematic, cât şi la nivelul macrostructural. Succesiunea mişcărilor vizează legi ale simetriei. Cu excepţia Cvartetului nr. 3, se poate remarca echivalenţa părţilor extreme: două mişcări rapide încadrează una lentă – în Cvartetul nr. 2; în Cvartetul nr. 4, partea a doua *Fuga seriosa – Largo, pensieroso e sempre cantabile* este situată între un *Prolog- Allegro, dinamico e duro* şi un *Epilog- Allegro moderato inerte;* aceeași structură este insinuată și în **Cvartetul nr. 6**, unde rolul prologului aparţine temei principale, intonată de violina solo, epilogul fiind explicit notat. Astfel îşi dezvoltă un anume prototip de ansamblu, cu arcuiri logice şi coerente, cu proporţii armonioase care slujesc şi la nivel macrostructural ideea de frumos în accepţiunea clasică. Într-un anume fel, se poate afirma că pune în practică sintagma goetheană: "simţul proporţiilor în sine frumoase şi participânde la eternitate, ale căror acorduri principale pot fi demonstrate, dar ale căror taine pot fi doar simţite…"[1]

[1]Johann Wolfgang von Goethe – *Despre arhitectura germană*, 1772 . "Eseu memoriu cu semnificaţie de manifest pentru unele teze clasice" analizate de W.G. Berger în *Estetica sonatei clasice*, p.24.

https://biblioteca-digitala.ro

Interesant este că cel care avea să aprofundeze ca nimeni altul, estetica sonatei de la Baroc până în actualitate, nu i-a aplicat principiile în "stare pură", adică, nu a preluat modelul clasic, în niciuna dintre lucrările opusului 25. Şi din acest punct de vedere W.G. Berger a preferat calea sintezelor: legităţile sonatei (expoziţia cu două sau mai multe teme, dezvoltarea, repriza şi coda) fuzionează cu formele baroce, precum Fantasia, Balada, Fuga, Passacaglia, Variaţiunea. Arhitecturile complexe astfel generate, au o contribuţie deosebită în susţinerea consistenţei sonore.

Toate cele şase cvartete op. 25 formează o unitate complexă, cu o varietate largă de problematici, diversitatea soluţiile încercate de autor reprezentând trepte importante în procesul definitivării propriului drum în sfera cvartetului de coarde, dar nu numai. Ultimele două ating pragul desăvârşirii – un vârf de munte cucerit ce-i oferea altitudinea necesară pentru viitoarele opţiuni. Concluziile purtau deja semnele evidente ale înnoirii, iar direcţia aleasă indica un teritoriu al cercetării cu prefaceri adânci, structurale.

Investigaţiile teoretice ale lui W. G. Berger sunt focalizate de o anume sistematizare a câmpului sonor, pornind de la premisa că "istoria muzicii este – operând o esenţializare în domeniul structurii sonore – istoria modalismului".[1] Marea sa contribuţie din acest domeniu, constă în elaborarea unui sistem propriu[2], bazat pe valorificarea sonoră a "secţiunii de aur". Pentru că în concepţia lui "**mod înseamnă structură**", detaşându-se net de percepţia serialiştilor asupra totalului cromatic, el inventează un circuit de succesiuni intonaţionale pe care le grupează în **specii, grupe şi tipuri.** Este o construcţie piramidală, logică şi ingenioasă, pe care am amintit-o doar în linii mari pentru că "nici cea mai complexă maşină de calcul, nu ne va furniza produse artistice", după propriile afirmaţii[3].

Din acest punct de vedere W. G. Berger se deosebeşte, cel puţin la nivel declarativ, de Aurel Stroe. Acesta din urmă recunoaşte că a recurs în repetate rânduri la programe de calculator, în lucrări precum Cantata *Numai prin timp, timpul poate fi regăsit*, *Canto I*, *Laude I*, *II*, ultima fiind bazată în întregime pe aplicarea programului PRAT (ce viza duratele şi instrumentele care le cântă)[4]. Nimeni, în afară de A. Stroe nu a avut tăria de a face

[1] W.G. Berger - *Despre premisele modalismului contemporan,* revista. Muzica 12/1966.
[2] W.G. Berger - *Dimensiuni modale,* cap. *Moduri şi proporţii ,* p.6 – 10.
[3] W.G.Berger - *Dimensiuni modale,* cap. *Moduri şi proporţii ,* p.6 – 10.
[4] Ruxandra Arzoiu – *Timpul nemântuit – Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe*, Editura Institutul Cultural Român, Bucureşti 2007, p.10.

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea afirmaţii, probabil din mai multe motive. Ele ţin de contextul istoric al anilor `50-`60, când sub pretextul "formalismului" mulţi compozitori erau puşi la zidul infamiei, ca şi de lupta între generaţii sau de precauţii ce vizau judecăţi de natură estetică, până la urmă. Toate pluteau în comportamentul celor pe care astăzi îi încadrăm în "generaţia de aur a muzicii româneşti".Oare mai trebuie să amintim că W.G. Berger şi-a prezentat colegilor de breaslă, dodecafonicul cvartet (nr.4, scris în 1958) doar în 1970, când situaţia politică şi cea socială era mai destinsă, mai deschisă !

Inevitabil, viziunea modală a lui W.G. Berger atrage comparaţii cu cea teoretizată de Anatol Vieru. Diferenţele sunt clare, ţinând de anvergura obiectivelor urmărite, ceea ce ne îndeamnă la următoarea metaforă: primul construieşte o galaxie, pe când cel de-al doilea îşi revendică întreg universul!

Nu putem crede că W.G. Berger era străin de scrierile lui Matila Costiescu Ghyka, cum ar fi *Filozofia şi mistica numărului* dar mai cu seamă *Estetica proporţiilor în natură şi în arte*, în care apare în prim plan raportul specific secţiunii de aur ca principal mijloc de cunoaştere a vieţii. W.G. Berger rezonează cu criteriile de ordine deduse din formula matematică, simplă doar la prima vedere. Această legitate l-a atras foarte mult, până când a pus stăpânire totală pe concepţia sa componistică. Aşa cum s-a putut observa, în **Cvartetul nr. 4** introduce raporturile secţiunii de aur şi în arcuirea formei de ansamblu. Bartok a realizat acelaşi lucru în Sonata pentru două piane şi percuţie (1937), dar exemplele coboară mult în istoria muzicii. Bunăoară, în Cvartetul în Si bemol major op. 130, Beethoven rupe iureşul scherzoului (partea a doua – *Presto*) cu un recitativ, exact în momentul *phi*; raportul dintre secţiunile astfel delimitate, se apropie de numărul iraţional 0,618…

W.G. Berger extinde atributele Proporţiei Divine din zona scărilor modale, în cea a agregatelor armonice, ajungând până la supremaţia coralurilor integral cromatice, ca principalele entităţi în modelarea formelor şi principale purtătoare ale mesajului artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

CONNAISSANCE ET COMMUNICATION

MUSIQUES NARRATIVES, MUSIQUES CONTEMPLATIVES

Liviu DĂNCEANU

Il vaut vivre seulement pour les choses pour lesquelles il vaut aussi mourir.

L'art qui ne communique pas, n'est pas de l'art. La communication ne signifie pas seulement émettre des messages sur l'auteur, mais encore le fait que le message arrive à ses fins, que son sens est saisi et accepté.

La connaissance n'est pas un processus individuel ; nous avons besoin aussi de l'expérience des autres pour compléter notre propre connaissance.

Entre transitivité et réflexivité

1. En se rapportant à la double intention du langage humain, Tudor Vianu note deux aspects essentiels : a) le fait linguistique est en même temps transitif et réflexif ; b) entre transitivité et réflexivité il y un rapport d'inverse proportionnalité.
2. La transitivité exprime, dans ce cas, la relation par laquelle est transmise une certaine liaison (caractéristique, valeur), qui s'avère être similaire dans le plan de toutes les entités (niveaux, termes etc.).
3. La réflexivité constitue ici l'apanage de ceux qui se réfléchissent, en se communiquant eux-mêmes, présentant leurs propres questions et réponses.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Plus une œuvre est transitive, plus elle l'est moins réflexive et, inversement, plus l'indice de transitivité est bas, plus celui de réflexivité est haut.

5. C'est toujours Tudor Vianu qui remarque que « celui qui parle communique et se communique. Il le fait pour les autres et il le fait pour soi-même. Par le langage on met en liberté un état d'âme individuel et on organise un rapport social. ».

6. La musique, en tant que langage pourvu de sens et de signification, reflète non seulement la personnalité du compositeur, mais aussi, en tant qu'art médiateur, la personnalité de celui qui la restitue, influençant, en même temps, dans des modalités et avec des intensités différentes, tous ceux qui l'écoutent.

7. La représentation de l'être collectif, qui est le public virtuel, s'accomplit surtout par le sacrifice de l'intimité et par l'accès aux sens les plus généraux possibles, qui puissent être transmis à n'importe quelle sensibilité humaine.

8. Le reflet de la personnalité de l'auteur se réalise grâce à l'inflammation de l'intimité et de ses vérités subjectives, représentées par des modalités de composition personnelles et inédites le plus possible, ce que fait que l'aire de circulation des produits musicaux basés sur la priorité de la réflexivité soit restreinte, limitée.

9. La transitivité et la réflexivité sont des valeurs qui déterminent le degré de popularité, et, pourquoi pas, d'accessibilité d'une œuvre musicale : plus la transitivité augmente, plus l'œuvre est « amicale » et accessible ; plus la réflexivité est accentuée, plus l'œuvre est moins populaire et son approche plus difficile. Écoutez une pièce style rock, pop ou rap : un tas de lieux communs, des expressions qui se répètent, des stéréotypes, des solutions standardisées, comme si les auteurs étaient venus devant leur auditoire avec des formules d'accueil et de politesse qui visaient les zones en quelque sorte superficielles de la conscience. La même chose se remarque aussi dans le cas des musiques savantes, qui réitèrent des vocabulaires et des syntaxes sonores consacrées déjà depuis longtemps et qui, par ré-production, diminuent la valeur d'un opus en tant que document intérieur, en lui atténuant, d'une manière évidente, la réflexivité.

10. Au pôle opposé, les musiques surréalistes, d'improvisation, même les plus intensément formalisées (sérielles, fractales, stochastique/stockiste), se proposant de s'exprimer avec le plus de

https://biblioteca-digitala.ro

complexité et de profondeur possible en étalant le fond le plus intimement subjectif, ces musiques ont toutes les chances d'échouer dans l'inextricable et l'obscur, en devenant intransitives.

11. D'une manière générale, la transitivité est solidaire aux tendances maniéristes (basées sur la combinaison éclectique des modalités d'expression déjà existantes), pendant que la réflexivité est basée sur les attitudes ré-maniéristes, centrées sur l'invention et le renouvellement.

12. Les musiques dont l'intention transitive domine, tout comme les musiques dont la réflexivité monte à des hauteurs appréciables, peuvent présenter des cinétiques de type narratif. De ce point de vue, la narrativité est soit transitive, soit réflexive.

13. Le caractère narratif du, par exemple, *Concert pour orchestre* de Bartók ou de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky (des opus prépondérant réflexives, ré-maniéristes) est différent de celui de, mettons, *La Symphonie en re mineur* de Méhul ou de *l'Ouverture* à l'opéra *Médée* de Cherubini (des opus prépondérant transitives, maniéristes). D'un côté, c'est une narrativité active (directe, manifeste, immédiate) qui s'impose, née de la volonté de réflexivité des premiers auteurs, de l'autre côté, c'est une narrativité réactive, (indirecte), secrète et favorisée par les préoccupations pour la transitivité, soutenues par les messages sonores des deux autres compositeurs.

14. La narrativité de type réflexif est d'autant plus active que le niveau de réflexivité est plus grand et d'autant plus réactive que la réflexivité est plus discrète.

15. La narrativité de type transitif est d'autant plus réactive que le degré de transitivité est plus élevé et d'autant plus active que la transitivité est plus vague.

16. Par conséquent, il y a quatre cas limites (typologies) de narrativité, qui sont des fonctions des coefficients de transitivité et réflexivité : a) narrativité transitive active (quand les moyens de composition utilisés pour mettre en œuvre l'épique sont vétustes, désuets, mais pas dans la mesure de mettre en danger l'attention et l'intérêt pour un opus musical) ; b) narrativité transitive réactive (quand la substance épique est basée sur un tas de procédées dépassés, démodés, qui suppriment, dans une certaine mesure, l'intérêt pour la musique respective) ; c) narrativité réflexive active (quand l'épique est fourni par certaines techniques d'organisation sonore non seulement inédites et incisives,

https://biblioteca-digitala.ro

mais aussi incitantes et provocatrices) ; d) narrativité réflexive réactive (quand la cinétique sonore de type épique est le résultat de l'application de certains principes de composition inédits, originaux, mais pas suffisamment sensuels, excitants, pour soutenir le feu de la passion).

17. Aucune des quatre hypostases de la narrativité ne détient, généralement, un statut d'exclusivité tout le long d'une œuvre musicale, à cause du fait que la transitivité et la réflexivité mêmes ne sont pas, dans la pratique musicale, des attitudes isolées ou exhaustives.
18. Souvent, l'intention transitive trouve sa solution dans une intention réflexive et, inversement, un projet réflexif se transforme dans un autre projet, transitif, de sorte que l'œuvre musicale valide, autotrophe, soit le fruit de l'adaptation de deux volontés complémentaires (transitive et réflexive), marquée de l'empreinte de leur accord dans un tout artistique compréhensible et expressif.
19. Les typologies de la narrativité sont déterminées par le champ d'action de la transitivité et de la réflexivité, par leurs interférences, mais aussi par leurs limites.

Entre clarté et équivoque

1. Toute œuvre d'art transmet un message, c'est-à-dire un ensemble cohérent d'informations sur les plans esthétique et éthique, formant un tout intelligible et exploitable.
2. Du point de vue de sa structure, le message de l'œuvre peut être ambigu, équivoque, plurivalent, approximatif, ou, au contraire, clair, précis, monovalent, résolu. En fonction de ces distinctions, une œuvre artistique peut être ouverte ou, respectivement, fermée.
3. Quand l'œuvre est ouverte, elle transmet une pluralité de significations qui se partagent l'espace du même signifiant.
4. Dans la musique, beaucoup plus que dans d'autres langages artistiques, l'ambiguïté implique la laxité, la mobilité, les degrés d'équivoque sémantique, en totalité, probables et relatives, s'étendant sur une échelle, de minimum au maximum.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Le désordre, l'infernal, l'indétermination du geste de composition (tous à caractère approximatif et, quelque fois commensurable), tout comme la dialectique de la forme et de l'ouverture, qui revêt d'aspects multiples, sont souvent devenues des buts explicites, manifestes dans la création musicale contemporaine.

6. Le concept d'ouverture revêt ici le même sens que chez Umberto Eco : sans relief axiologique, il porte sur l'incapacité dénominative et dénotative du message sonore, incapacité qui représente une constante de toute œuvre musicale.

7. Entre ambiguïté (la suggestion multiple) et désordre (il ne s'agit pas là du désordre aveugle, irrémédiable, mais de celui positif, productif) le rapport de directe proportionnalité est, statistiquement parlant, fortuit, sans qu'une corrélation des valeurs de ces deux termes existe.

8. L'ambiguïté constitue une condition possible et nécessaire de l'œuvre ouverte. Le désordre en est une clause, possible, mais non pas nécessaire.

9. Umberto Eco propose l'identification de l'œuvre ouverte avec un modèle abstrait, ayant une applicabilité d'une évidente généralité, un modèle, à même de mettre en lumière une certaine dialectique entre la structure de l'œuvre, en tant que système fixe de relations, et la réponse du récepteur, comme insertion libre et ré-création active du système en cause.

10. Plus le degré d'ambiguïté du message d'une œuvre musicale est grand, plus l'œuvre respective est ouverte et, inversement, plus le coefficient de clarté du message sonore est grand, plus l'œuvre est fermée.

11. Les termes ouvert/fermé revêtent ici une autre signification, différente de celle qu'on leur donnait du temps de l'aléatoire formel, quand le problème était le rapport entre l'œuvre et son exécutant. De ce temps-là, la forme ouverte résidait dans la possibilité que l'interprète avait d'organiser l'œuvre, à son initiative, en l'interprétant, tandis que la forme fermée représentait un ensemble de réalités sonores ordonnées par l'auteur, d'une manière définitive et décisive, de sorte qu'elle reproduise, en essence, la forme imaginée par le compositeur.

12. En paraphrasant Luigi Pareyson, la forme coagulée et bien fermée dans sa perfection d'organisme dimensionné d'une manière impeccable peut être, en même temps, ouverte, se laissant déchiffrée selon de diverses possibilités, sans que son unicité subisse des lésions visibles, et, vice-versa, la forme ouverte, occasionnelle,

https://biblioteca-digitala.ro

circonstancielle, , peut être en même temps fermée, mettant en évidence une somme limitée de sens (autrement dit, de contenus) ; dans les deux sens, capter signifie en même temps interpréter et exécuter.

13. Les formes musicales ouvertes signifient quelque chose appartenant en prépondérance au concret (et moins à l'abstrait), à savoir l'indifférence de l'auteur quant à finir son œuvre, qui, apparemment, reste inachevée et est confiée à l'interprète plus au moins comme les pièces d'un jeu de puzzle.
14. Henry Pousseur reconnaît l'existence d'une poétique de l'œuvre ouverte (dans le sens formel du terme), en affirmant que celle –ci « se propose de stimuler la manifestation des actes de liberté consciente, capables de faire de l'interprète le centre actif d'un réseau de relations inépuisables, où il instaure sa propre forme, sans être déterminé d'une nécessité qui lui ordonne des modalités finies d'organiser l'œuvre consommée »
15. En fonction de la cinétique d'une composition musicale (c'est-à-dire de la densité des événements et de la nature des forces qui le mettent en mouvement), les produits sonores peuvent être divisés en deux catégories distinctes et, dans la plupart des cas, délimitables : contemplatives et narratives.
16. Les musiques contemplatives portent en elles-mêmes un coefficient élevé de fermeture sémantique, aspirant à une unique interprétation du message sonore.
17. Les musiques narratives, au contraire, témoignent d'un pourcentage augmenté d'ouverture, pourvues d'une pluralité de contenus à même de conduire à de multiples interprétations possibles.
18. Les créations contemplatives peuvent être perçues, d'habitude, comme des musiques fermées, tandis que les créations narratives peuvent entre acceptées comme des musiques ouvertes.
19. En partant de la prémisse conformément à laquelle l'ambiguïté est directement proportionnelle à l'ouverture sémantique et la clarté à la fermeture, on arrive à la conclusion que les musiques, plus elles sont ambiguës, plus elles sont narratives, et, plus elles sont claires, plus elles sont contemplatives.
20. Dans la littérature c'est exactement à l'envers : plus une œuvre littéraire est ambiguë, plus elle est poétique, lyrique, donc,

https://biblioteca-digitala.ro

contemplative et plus elle est claire, plus elle est prosaïque, épique, donc narrative.

21. Une œuvre ouverte, avec une cinétique de type narratif, mise sur la prédominance de l'information sonore, tandis qu'une œuvre fermée, ayant une cinétique de type contemplatif, est basée sur la prédominance de la redondance.

22. Le caractère narratif et celui contemplatif se sont imposés comme des dominantes pendant les différentes périodes de l'histoire de la musique.

23. Pendant l'Antiquité, la musique, répétitive ou d'improvisation, se présentait avec une prégnance contemplative, agissant sur le mécanisme de la fermeture de l'œuvre, et, par voie de conséquence, contre son ouverture ; le récepteur se trouvait ainsi déterminé à entendre et comprendre les effluves sonores dans la manière où l'auteur (même s'il s'agissait du créateur anonyme et collectif, ou, peut être, juste à cause de cela) essayait lui séduire l'esprit.

24. Pendant le Moyen Age, au niveau sémantique se produit un schisme : d'un côté la musique de culte (grégorienne ou byzantine), en principal monosémique, prolifère la sacralité et les créations contemplatives traditionnelles, antiques (avant tout la musique grecque, hébraïque, nord-africaine au autochtone) ;de l'autre côté, la musique laïque (des chevaliers), polysémique, harmonisée avec l'art poétique au service duquel était, permettait des interprétations avec des clés différentes : allégorique, morale, anagogique. On est pendant la période où la musique instrumentale, (profane), est munie d'une certaine ouverture sur le plan des significations du message, l'auditeur ayant la chance de découvrir plusieurs sens du même texte sonore, non seulement en fonction de son état d'âme, mais aussi de son expérience dans le domaine, ce qui signifie un narrativisation de l'œuvre musicale. Paul Ricœur n'exclut pas le fait que les lapidaires, offrant de diverses possibilités d'interprétations du même message artistique**,** puissent constituer une base pour le décodage, en même temps instituant certaines directions de lecture, mais excluant d'autres.

25. La Renaissance a accentué le caractère narratif de la cinétique du travail de composition, déterminant, en spécial, l'augmentation de la quantité d'information, non pas nécessairement au niveau des objets sonores, mais surtout sur le plan de la syntaxe musicale, grâce au développement et au raffinement des techniques pluri vocales (polyphoniquement sur positionnées).

https://biblioteca-digitala.ro

26. Pendant le Baroque, le narratif et le contemplatif cohabitent à l'amiable, comme deux règnes qui s'avèrent être tantôt autotrophes, tantôt hétérotrophes.

27. Une direction vise la négation du caractère définitif, statique et sans équivoque de la forme musicale, forme qui devient dynamique dans le but de l'indétermination de l'effet et la suggestion d'une progressive dilatation de l'espace sonore. Ainsi, les critères du Baroque laïque et instrumental ne permettent pas trop les visions privilégiées, de front, décisives (à voir *L'Art de la fugue* ou *l'Offrande musicale*), mais imposent à l'auditeur de se déplacer sans cesse pour recevoir la musique dans de nouvelles hypostases, détournées des habitudes canoniques, figées. La narrativité se renforce sur la base de l'ambiguïté du mystère de la composition, qu'on doit découvrir et rechercher, même malgré le fait que l'œuvre musicale n'est pas basée sur des rapports évidents, prévisibles.

28. Une autre direction vise garantir un ordre cosmique où c'est la stabilité des essences qui compte. Dans le Baroque religieux et vocal symphonique on surprend l'impulsion à renfermer les sens dans un mystère, tout aussi énigmatique, mais immanent, cette fois, à un tabou qui prétend l'acte de la contemplation.

29. Pendant le Classicisme, l'idée d'une musique pure, ouverte, narrative, en ce qui concerne la cinétique du centre et de la limite des relations harmoniques, tonal fonctionnelles, mais fermée, contemplative, sous le rapport de la structure de la syntaxe et de la morphologie du langage sonore : appliquer conséquemment les principes de la symétrie et de la quadrature dans l'élaboration des motifs, phrases et périodes ou dans la structuration des formules rythmiques et de la stratégie orchestrale.

30. Le Romantisme propose avec ardeur d'éviter le sens unique et de couronner le texte musical avec une remarquable densité de suggestions, promouvant intentionnellement l'œuvre ouverte, polysémique, chargée de narrativité.

31. Tous les courants qui ont suivi au Romantisme (Impressionnisme, Expressionnisme, Néoclassicisme, Concrétisme, Conceptualisme etc.) sont issus soit du pragmatisme (manifeste ou implicite), intensément narratif, soit de l'univers ordonné du Baroque religieux, fortement contemplatif, les deux paradigmes se situant sous le signe de l'opinion de W.Y.Tyndall, conformément à laquelle l'œuvre d'art est une construction que n'importe qui peut utiliser à son gré.

https://biblioteca-digitala.ro

32. Il y a la possibilité qu'une composition musicale soit fermée (contemplative) au niveau du contenu et ouverte (narrative) dans le plan de sa forme en totalité, les sections n'étant plus enchaînées selon un déterminisme constant ; chaque section devient un nœud de sens, une sorte de *pun* ou *calembour* formel, ce qui situe l'auditeur, remarque Henry Pousseur, au milieu d'un réseau de relations inépuisables, choisissant (mais bien conscient du fait que son choix est déterminé par l'objet qu'il poursuit) ses degrés de rapprochement, ses points de retour, son échelle de références (voir Stefan Niculescu: *Hétéromorphes* pour grand orchestre et *Formants* pour cordes avec ou sans autres instruments).

33. Sous l'aspect de la forme, on pourrait identifier l'œuvre ouverte utilisant le syntagme d'Umberto Eco : l'œuvre en mouvement.

34. Grâce à la composition et ré-composition virtuelle des parties qui la composent, une œuvre en mouvement peut se présenter sous l'apparence de la musique de type narratif, en présence d'un phénomène de non identification de l'œuvre respective avec elle-même et de mise en évidence de nouveaux aspects, après en avoir consumer au niveau esthétique.

35. Si dans la littérature la narrativité se soumet, en général, aux principes de la logique déductive, mettant en évidence un message concret, incontestable, dans le monde de la musique la narrativité est plutôt solidaire à l'idée de champ, avec sa variété de causes et effets, de déterminations et intermittences, relevant un message abstrait, indéfinissable

36. La narrativité d'une œuvre musicale se rapproche de ce que Jean-Paul Sartre nommait *Abschattungen*, c'est-à-dire des structures (profils), l'œuvre ne pouvant pas être réduite à une série finie de manifestations, car chacune d'elles porte un message en permanent changement.

37. Les aspects (les profils) du message sonore sont à la base de tout acte de perception et caractérisent chacun des moments de notre expérience de connaissance d'un opus musical.

38. Le problème du rapport entre le message sonore et son fondement narratif devient, dans une perspective d'ouverture perceptive, le problème du rapport entre le message et la pluralité des perceptions qu'il dégage.

https://biblioteca-digitala.ro

39. La narrativité du message sonore est, en fonction des réalisations *de facto*, identifiable à la formation individualisée, dont les intentions sont déjà organiquement plantées dans les données originaires de l'œuvre musicale.

40. Les musiques, comme les tempéraments humains peuvent être colériques, sanguines, mélancoliques ou flegmatiques. Chaque model tempéramental relève un certain coefficient de la charge de narrativité. De ce point de vue il y a plusieurs grades de narrativité:

a) la hyper narrativité (narrativité de troisième grade) – propre aux musiques sanguines (intensive épique, schistoïde, avec des passages rapides d'une structure à l'autre, d'un état à l'autre ;

b) la narrativité proprement-dite (narrativité de deuxième grade) – propre aux musiques colériques (de préférence diverses, contrastantes, mais sur des grandes surfaces, affirmant des procès développées, d'une certaine ampleur ;

c) hypo narrativité (narrativité de premier grade) – associé aux musiques flegmatiques (assez constantes et significative distantes, détachés) ;

d) la contemplativité (narrativité de grade zéro) – spécifique aux musiques mélancoliques (lyriques, méditatifs, ayant d'habitude l'allure des stases sonores).

Entre liberté et douleur

1. L'œuvre *Cette lancinante douleur de la liberté* 4, op. 113, pour violon, solo, est formée de 23 motifs sonores (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, x, y), qui ne sont rien d'autre que les actants de la narration qu'exprime la musique respective.

2. Les 23 actants se présentent sous la suivante distribution : a – a1 – a2- a3 – a4 – b – a – c –a'1 – a''1 –b – d – a – e – f – a – g – h – i – j – k – l – m – n – a2 – a3 – o1 – a4 – o2 – a – b1 – f1 – p – q – a – a1 – r – a – a1 – a2 – a3 – a4 – s – a'''1 – a'''2 – a3 – a4 – t – u – x – r – x – i – x – b – x – x – o1 – x – x – x – a – y.

3. L'actant *a* représente le motif du raisonneur, du héraut, ayant la fonction du messager, porteur de rumeurs et de faux bruits.

4. L'actant *s* symbolise le motif du climax, du progrès des significations d'un matériel sonore abrévié qui aspire à l'épuisement de ces significations et qui joue le rôle de la fonction rhétorique, de décompression.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Les actants *c*, *d*, *e*, *k*, *l*, *a*, *q*, *t* sont des motifs paraphrase de *Harold en Italie* de Berlioz, ayant une fonction référentielle principale (en ordre quantitatif).
6. Les actants *o* et *r* constituent des motifs allusifs, au parfum de noëls, se substituant dans une fonction référentielle secondaire.
7. L'actant *b* fait partie, lui aussi, du groupe des actants allusifs, cette fois avec une odeur de Länder, interprétant la partition d'une fonction référentielle tertiaire.
8. Les actants *i* et *u* peuvent être identifiés avec des motifs allusifs à l'arome de swing, portant eux aussi, une fonction référentielle tertiaire.
9. Les actants *f*, *g*, *h*, *m*, et *n* ont les connotations des motifs intrigants, comploteurs, médisants, en s'arrogeant les prérogatives d'une fonction insinuante.
10. L'actant *x* ressemble à un motif gourdin, similaire à un accent laconique ou à une cadence lapidaire, elliptique, s'assumant une fonction réactive conclusive.
11. L'actant *y* signifie le motif orgueilleux, persiflant, moqueur, voire arrogant, vu qu'il a le toupet de s'exclure soi-même, (en suspendant), à la fin de l'œuvre, tout ce qui avait été jusqu'à ce moment-là, déterminant l'engloutissement du contexte par la vague d'harmoniques naturelles, ce qui institue une certaine fonction ironique.
12. Les actants qui se répètent (a, *b*, *f*, *i*, *m*, *o*, *r*, *x)* représentent les aiguillages de la narration. Elles permettent l'ouverture des événements sonores vers de différentes directions sémantiques.
13. Le reste des actants forme les rails de la narration, sur lesquels sont transportés les événements sonores constants, fermés de point de vue sémantique.
14. Interprétant l'évolution de la narration musicale dans le système du langage verbal, on pourrait oser la suivante interprétation possible: la liberté référentielle est gagnée par les rumeurs douloureuses insinuées par l'ironie des réactions conclusives, suite à une rhétorique de décompression.

En évoquant le relief de l'œuvre *Cette lancinante douleur de la liberté*, on se permet d'affirmer, avec Costin Miereanu : forme accidentée ou même complètement blessée. Autrement dit, incontestablement, un relief narratif. Une musique hyper narrative.

https://biblioteca-digitala.ro

Logica lumilor posibile (VI)

– match –

Nicolae BRÂNDUŞ

Motto:
toate lucrurile îşi află esenţa
în dependenţa lor mutuală;
ele nu sunt nimic prin ele însele.
Nagarjuna[1]

Să privim un meci de baschet: pentru „estetica privirii", un meci de baschet feminin.

Douăsprezece energii formative în desfăşurare antagonică pe două echipe a câte şase actanţi. În abstract, o reţea de 12 puncte dotate cu sens şi mişcare într-un spaţiu tridimensional.

Modul de desfăşurare al jocului, eminamente deschis şi impredictibil, este închis în gramatica sa: un set limitat şi explicit de reguli urmând a fi respectate şi aplicate riguros de fiecare participant angajat în competiţie. Acţiunea fiecăruia în timpul jocului este o emanaţie *personalizată* – stilistic şi formativ – a propriei interiorităţi.

Până aici, nimic în plus faţă de rigorile generale ale unei comunicări între parteneri angajaţi în dialog într-un univers de limbaj dat.

Am studiat acest aspect în **Logica lumilor posibile V**[2] în ce priveşte jocul de şah. Dar în jocul de baschet se manifestă o altă temporalitate în ce priveşte desfăşurarea acestuia *în timp* şi o altă densitate legată de actualizarea unei partide din punctul de vedere al prestaţiei participanţilor. Dialogul competitiv între participanţi se stabileşte de la unul la toţi şi invers, concomitent.

Nu ştim dacă s-a încercat o modelare a jocului de baschet din punct de vedere logico-matematic. Este vorba despre funcţionarea unui univers de limbaj constituit din douăsprezece entităţi în competiţie, şase câte şase. În acest sens câteva idei din fizica particulelor pot fi relevante.

---

[1] *Vezi* Fr. Capra – *Taofizica*, p. 310, Ed. Tehnică, Bucureşti, 2004.
[2] *Vezi* Revista *Muzica* Nr. 1/2010.

https://biblioteca-digitala.ro

Citãm: „o *particulă* este ceea ce este pentru că toate celelalte particule există în acelaşi timp; Bootstrap-ul[1] este o viziune a unităţii lumii, un principiu al autoconsistenţei naturii: (…) lumea clădită pe propriile legi prin autoconsistenţă (…). Ceea ce se pune la îndoială în teoria bootstrap-ului este însăşi noţiunea de identitate precisă a unei particule, substituindu-i-se noţiunea de *relaţie* între evenimente, evenimentul semnificând împrejurarea unei creări sau a unei anihilări de particule. Răspunzătoare de apariţia a ceea ce se numeşte particulă sunt relaţiile între evenimente; (…). Este logic de conceput postularea unei forme foarte generale ale principiilor bootstrap-ului care ar include nu numai particule, dar şi *corpuri macroscopice*, viaţa şi chiar conştiinţa: autoconsistenţa Totului care cere includerea tuturor aspectelor naturii (…).”[2] (Sublinierile ne aparţin)

Şi: „(…) lumea gândită ca reţea de corelaţii dinamice (…); (…) rolul principal [atribuit] noţiunii de ordine; (…) calculul matricial pentru a exprima schimbarea şi transformarea; (…) topologia pentru a clasifica relaţiile de ordine; (…) conştiinţa ca un aspect esenţial al Universului (…) a fi inclusă în viitoarele teorii ale fenomenelor fizice (…).”[3]

Un *meci* este un tipic exemplu de reţea de corelaţii dinamice. Studierea sa ar putea căpăta un interes tocmai prin similitudinea funcţionării sale cu universul particulelor elementare şi conform principiului auto-consistenţei (jocului): un joc în care nu atât „scorul” contează cât *procesul* desfăşurării sale (ceva oricum legat şi de aspectul *estetic* al meciului).

În ceea ce ne priveşte, nu problema studiului formalizat al unui **match** (de baschet, de ex.) ne interesează (o treabă de care cercetători din alte domenii ştiinţifice ar trebui să se ocupe) cât aspectul logico-*semantic* al implicării *persoanei* în acest joc: persoane definite ca centrii de *energie competitivă*, în relaţie (cu partenerii). Şi cum şi în ce măsură un *meci* (de baschet) se constituie ca un domeniu tipic de autoconsistenţă şi în ce coordonate (în cazul nostru, de tip existenţial). Ne interesează tot ceea ce priveşte interioritatea persoanei implicate în desfăşurarea meciului, motivaţia şi sensul desfăşurării de energii competitive.

---

[1] Termenul *Bootstrap* (şireturi) înseamnă în sens propriu „a se ridica în aer trăgându-şi cizmele” şi a fost introdus în fizica subatomică ca o reacţie metodologică firească împotriva realismului clasic (tradiţia newtoniană). De altfel fizica particulelor elementare abundă de tot felul de metafore „adjectivale” precum „straniu”, „fermecat”, „top”, „frumos” etc.

[2] *Vezi* Basarab Nicolescu – *Noi, particula şi lumea*, Editura Polirom, 2002, p. 78 ş.c.l.

[3] *Vezi* Fr. Capra (*idem*) p. 318.

https://biblioteca-digitala.ro

Prestaţia persoanei în meci este de puterea continuului, acesta fiind o desfăşurare pe **n** centrii de acţiune într-un univers polidimensional, de energii direcţionate în spaţiul *real* de joc. Fiecare „punct" (persoană implicată în joc) participă statistic la un „scor" final după trasee proprii, imprevizibile. Autoconsistenţa jocului, închis în gramatica sa, priveşte o aplicaţie structurant-formativă corectă liberă, imprevizibilă *în timp*-ul partidei a regulilor de desfăşurare a procesului: este vorba despre un complex de corelaţii dinamice, validate structural (sens), imprevizibile în contextul formării jocului. O *fază* a jocului există prin tot ceea ce se produce în relaţiile dintre „punctele-energie" şi este un rezultat al întrepătrunderii acestor energii dirijate în competiţie. *Evenimentul* în joc semnifică rezultatul întrepătrunderii între energiile antagonice în desfăşurare. Altfel zis, din continuum-ul (undă) acţiunii (personalizate) globale se naşte imprevizibil *particula* soluţia („golul"). Similitudinea cu modelul lumii sub-atomice conform fizicii particulelor apare frapantă: oare *lumea* (realitatea) este similar constituită în trepte convergente prin *rezonanţă* sau modelul gândirii le face congruente la toate nivelurile, acţionând ca sisteme definite după rigori compatibile?[1]

Evenimentul, considerat ca împrejurarea creării sau anihilării de „particulă" poate fi un criteriu fundamental de studiere a *Lumilor posibile*. Vom extinde ca atare conceptul de ***match*** în ce priveşte formarea operei muzicale şi vom enunţa în noile apariţii ale *Logicii lumilor posibile* o soluţie: texte-partitură prin care, în desfăşurarea unui „joc" muzical se vor pune în competiţie următoarele entităţi:

- intensitatea (participării în joc)
- registrul (definit pe scara generală a „înălţimilor" şi pe cea a ambitusului instrumentelor folosite
- tempo-ul (viteza de succesiune a atacurilor elementare)

Trei *mobile* urmând a fi propuse şi contestate în dialog de actanţi/echipă.

Vom observa întrucât practicarea consecventă a „regulii" şi corectitudinea aplicării acesteia vor fi primatul constituirii ca atare a operei muzicale.

Valorificarea *estetică* a produsului rezultat (conform celor anterioare) va urma. Sau poate nu va exista niciodată (încă) odată ce ne vom

[1] *Vezi şi* Basarab Nicolescu (*idem*), p. 236 ş.c.l.

https://biblioteca-digitala.ro

pune astfel şi *altfel* problema *meciului*. Dar probabil vom accede la alte nivele ale formării (tot din *vid*) a *ceva* care poate fi „văzut" odată ce vom închide *bine* ochii la lumea *iluziei* şi la relativitatea oricăror criterii închise în tomurile bibliotecilor universale privind „frumosul" cu toate celelalte adăugiri standard… Să mai citäm: „Un val este doar un mod de comportare a apei, vid de orice identitate separată dar plin, în schimb, de apă. El este ceva temporar, dependent de un set de împrejurări în necontenită schimbare (…). Fiecare val e dependent de toate celelalte" (…). Apoi: „Absenţa unei existenţe independente o numim *vid*. (…) [Este vorba despre] o *reţea* de relaţii extrem de subtilă care se întinde peste tot universul"[1]

Aş încheia cu un citat atribuit lui Buddha:[2]

Astfel să cunoşti toate lucrurile:
Ca pe un ecou ce decurge
Din muzică, sunete şi plânsete
Deşi în acel ecou nu este nici o melodie.

(Va urma)

Abstract

In the essay are discussed the following topics:

- a musical sense of *match* so as a performing activity opposing two teams of partners in dialogue.
- in an eventuality of a formalized study of *match*, as a model of self-consistence of the *Whole*, some similarities of the principles of the boot-strap, applied in physics in the study of the sub-atomic world, are relevant.
- there are quoted some fragments from Fr. Capra, Basarab Nicolescu and Sogyal Rinpoche (see the footnotes) important in this order of ideas.

***scores* for match, as a musical free activity, will follow in the new publications of Revista *Muzica*.**

[1] *Vezi* Sogyal Rinpoche – *Cartea tibetană a vieţii şi a morţii*, Editura Herald, Bucureşti, 2009, p. 46 ş.c.l.
[2] *Ibidem* p. 47.

https://biblioteca-digitala.ro

Real şi simbol în experienţa muzicală

Tudor MISDOLEA

Experienţa muzicală este chemată să aducă realul originar, adică adevărul, în « prezenţa » trăirii subiective. Opera muzicală autentică, produsul inexorabil al experienţei muzicale, se constituie ca un simbol al imanenţei adevărului primordial, ca un simbol al sacralităţii înţeleasă ca o valoare absolută şi imuabilă.

În studiul de fată vom arăta cum expresia muzicală, prin elementele sale constitutive, unifică şi armonizează realul şi simbolul într-o structură vitală existenţei, într-o structură definitorie a spiritului uman.

Arta este expresia adevărului, adică a realului originar[1]. Real şi simbol[2] sunt două concepte ale căror definiţii îşi găsesc izvoarele în fenomenologia intenţionalităţii. Intenţionalitatea este capacitatea omului de a reprezenta realul oricare ar fi el, fizic sau spiritual. Există o intenţionalitate a simbolurilor care se constituie într-un « limbaj al gândirii » şi care ţine de intenţionalitatea originară[3]. După Jung, gândirea simbolică este co-substanţială fiinţei umane, ea corespunzând unei necesităţi psihice primordiale. A simboliza realul înseamnă în ultimă instanţă a-l cunoaşte în profunzime şi într-un anumit fel, a-l stăpâni.

Un exemplu în acest sens îl reprezintă semnificaţia numărului la Pitagora; dacă numărul, în filozofia pitagoreică, reprezenta rădăcina tuturor

[1] M. Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, Gallimard, Paris, 2001

[2] Înţelegem aici « realul » şi « simbolul » în sensul lor abstract, ideatic : realul definit ca o entitate absolută (lucru în sine şi nu cum ar putea fi), prin opoziţie cu relativul, iar simbolul ca reprezentare a acelor lucruri care nu se pot percepe direct, prin experienţă (după Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974, conştiinţa umană posedă o funcţie simbolică nativă).

[3] P. Jacob, *What Minds Can Do ? Intentionality in a Non-Intentional World*, Cambridge University Press, 1996. Amintim cu această ocazie că « intenţionalitatea » nu trebuie confundată cu « intenţia » care are o semnificaţie precisă şi care corespunde unei finalităţi limitate şi restrânse.

https://biblioteca-digitala.ro

lucrurilor şi a principiilor care guvernează universul, atunci în mod consecvent, el exercita o autoritate simbolică asupra realului. Ernst Cassirer, autorul unei importante lucrări asupra formelor simbolice[1], vede în simbol emanaţia universală a spiritului uman creator. Mircea Eliade, la rândul său, analizând în detaliu aceste noţiuni, afirmă că realul este sacrul[2] introdus în lumea fenomenologică prin simbol, simbol pe care îl vede ca un mijloc de o mai profundă înţelegere a realului. El numeşte această transformare a sacrului în profan, *hierofanie*. În cadrul acestei transformări se realizează revelarea unei realităţi absolute, a unor valori existenţiale, a unor « puncte fixe de referinţă » care constituie în acelaşi timp « *fundamentul primordial al lumii* şi « *axa centrală a tuturor orientărilor viitoare* ».[3]

Prin experienţa muzicală, adică prin aducerea în domeniul expresivităţii reale a unor înlănţuiri de sunete sau a unor conglomerate sonore, omul materializează aceste puncte fixe de referinţă, făcându-le accesibile percepţiei senzoriale; printr-o stare psihică specifică, transcendentă lumii concrete, el (omul) intră în lumea simbolului, lume care îi dezvăluie enigma legăturii existentei subiective cu ceea ce este ascuns în fiinţa lui în mod primordial şi obiectiv. Muzica ne dezvăluie secretele şi enigmele acestei legături pe care vechii Greci o numeau pragmatic « *a-letheia »,* adică revelaţia a ceea ce este ascuns, etimologic vorbind, adică a ceea ce este sacru. Imaginând mitul, grecii au făcut cunoscut spiritului uman, primordialitatea sacralităţii a cărei formă inteligibilă a devenit realitate profană prin simbolismul universal al muzicii, prin natura, expresivitatea şi forţa semnificaţiei ei.

În felul acesta se poate defini un nou context pe care îl numim, contextul spiritual « *real – simbol* », care evoluează simultan cu contextul « spaţiu – timp » al fenomenologiei naturale şi pe care îl intersectează la fiecare apariţie a unei noi creaţii muzicale autentice. În contextul real-simbol, senzaţia şi emoţia se nasc din acelaşi orizont ; ele formează o singură unitate inexorabilă, o unitate a cărei esenţă provine din starea existenţială primordială. În psihanaliza naturalistă freudiană simbolul caracterizează un proces al subconştientului care încearcă să depăşească starea conflictuală aleatorie între pulsaţiile acestuia şi principiul existenţial al realului. El postulează de asemenea existenta unui limbaj primitiv, fundamental. Jung depăşeşte individualitatea psihică freudiană văzând în

[1] Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, Minuit, Paris, 1972

[2] În studiul de faţă înţelegem prin « sacralitate, sacru », tot ceea ce aparţine unei ordini inviolabile, cu valoare absolută şi care merită deci, un respect profund (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Paris, 1997).

[3] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996

https://biblioteca-digitala.ro

simbol imaginea unui arhetip (de la grecul *arche* – principiu şi *tipos* – model), adică a unui real primordial. După Wunenburger[1], simbolul îşi găseşte rădăcinile într-un strat meta-psihologic şi el ascultă de regulile unei sintaxe ascunse ale conştiinţei, sintaxă formată din elemente universale virtuale, apropiate arhetipurile lui Jung. El defineşte simbolul în relaţia cu realul ca o experienţa totală, care depăşeşte aspectul cognitiv, plasându-se la nivelul adevărului absolut.

Fenomenologia contextului spiritual «real – simbol», esenţa expresiei muzicale

Contextul « real – simbol » este contextul în care fiinţa umană începe a-şi defini prezenţa, şi în care dicotomia relaţiei « fiind », « a fi » apare în conştiinţa omului ca o răscruce fundamentală. Spaţiul existenţial îşi pierde omogeneitatea iar perceperea lui reală se diferenţiază. Fenomenologia contextului spiritual « real – simbol » se desfăşoară după legile contextului primordial care la nivelul fiinţei umane devine, în termenii psihanalizei moderne, cunoaşterea ante-predicativă a inconştientului. Această cunoaştere este sursa esenţială a expresiei muzicale.

Asistăm la o veritabilă mutaţie ontologică pe care experienţa muzicală o pune în mişcare pe drumul omului în căutarea realităţii ascunse, a unui *Deus absconditus*[2]. Antichitatea analiza muzica prin mit şi simbol, dându-i un sens şi o semnificaţie bazate pe conceptul de armonie (αρμονια), concept care defineşte unitatea funcţională a unei entităţi compuse în vederea unei finalităţi predeterminate. Definit astfel, conceptul de armonie fundamentează experienţa muzicală, experienţă prin care se stabileşte o relaţie particulară între elementul primordial şi prezenţa fenomenologică a realului în lume. Experienţa muzicală este atât apolloniană cât şi dionisiacă. Ea înglobează în sine atât transcendenţa elementului primordial cât şi prezenţa temporală a realităţii, adică a celor două lumi care subzistă simultan şi continuu în spiritul uman.

[1] J.J. Wunenburger, *Les ambiguïtés de la pensée sensible*, Cahiers internationaux de symbolisme, Mons, 1994

[2] Ananda K. Coomaraswamy, *The Pilgrim's Way*, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol. XXIII. În aceeaşi ordine de idei putem cita pe Mallarmé care vede în poet « l'homme chargé de voir divinement » şi de asemenea pe Baudelaire care spune « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complétement vrai que dans « un autre monde ».

https://biblioteca-digitala.ro

De la imnurile apolloniene de invocare şi adoraţie specifice antichităţii greceşti şi indiene, trecând prin cântecele latine (secolul IV) şi cântecele gregoriene ale evului mediu (sfântul Hilaire de Poitiers, sfântul Ambrosie, sfântul Gregorie cel Mare) şi mai departe prin imnurile profane ale clasicismului şi romantismului şi până la dansurile dionisiace stravinskyiene, sfârşind în frenezia libertăţii caracteristică muzicii contemporane, expresia muzicală aduce în mod inexorabil simbolul timpului primordial al prezenţei absolute în timpul real al prezenţei fenomenologice.

În acest sens este exemplar « Imnul Bucuriei » de Beethoven care pleacă de la unitatea originară şi armonia primordială pentru a ajunge la invocarea dionisiacă a beţiei libertăţii ; în esenţă este vorba de simbolismul universal al muzicii care, istoric vorbind, se aplică tuturor tipurilor de muzică. Expresia muzicală constituie în esenţă unul din mecanismele simbolice al naşterii şi al prezenţei absolutului în fenomenologia realului, adică al apariţiei unei hierofanii. Aceste mecanisme aduc imanenta transcendentă a lui « a fi » în realitatea subiectivă a lui « fiind », realitate care animă înţelegerea şi în ultimă instanţă moralitatea omului[1]. Între muzică şi om există o relaţie specifică pe care celelalte arte nu o posedă, pentru că ea (muzica) exprimă esenţa intimă anterioară oricărei forme, nucleul iniţial al tuturor lucrurilor. Muzica sugerează o viziune simbolică a realităţii fenomenologice. Ea ne spune, în limbajul mitului şi al sacralităţii, că viaţa este eternă în pofida oricărui tip de distrugere. În sensul acesta trebuie înţeleasă afirmaţia lui Schopenhauer că muzica este limbajul voinţei, a unei voinţe imanente şi imuabile.

Vorbind în alţi termeni, se poate spune că între o compoziţie muzicală şi o realitate fenomenologică concretă se stabileşte o relaţie specifică, pentru că ambele sunt expresia unei aceleaşi esenţe interioare a lumii, esenţă generatoare a inepuizabilei varietăţi de fenomene[2].

---

[1] Heidegger, urmând gândirea pre-socratică după care timpul prezent este determinat de un timp originar al prezenţei primordiale, face o diferenţă netă între « a fi » şi « fiind », respectiv între « prezentă » şi « prezent ». M. Eliade consideră că aceste diferenţe sunt de natură ontologică. În ceea ce priveşte moralitatea, versurile lui Shakespeare din « Neguţătorul din Veneţia » fac din muzică, simbolul cinstei şi a luminozităţii fiinţei umane. Omul care nu ascultă muzica înscrisă în el este sortit corupţiei şi lipsit de demnitate. (Shakespeare *The Merchant of Venice* acte V scène 1, Flammarion, Paris, 1994, p. 262) ; amintim aici, de asemenea, că însuşi Aristotel considera muzica ca un mijloc eficace de a schimba caracterele.

[2] Nietzsche, în *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1949, vorbeşte despre simbolismul muzicii pe care o defineşte astfel : « Voyez-moi telle que je suis ! Sous

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate vorbi deci, de o adaptabilitate a omului la « prezentă », adică de stabilirea unei corespondente directe între contextul « spațiu – timp » şi contextul « real – simbol ». Reciprocitatea mutuală a acestor două contexte, articularea şi conexiunea lor, determină viabilitatea perenă a conştiinței omului şi deci a creației muzicale. Muzica reuşeşte, prin expresivitatea ei, să dezvăluie întreaga complexitate a vieții spirituale umane ; ea pune în mişcare un mecanism de legătură psihică între straturile ante-predicative ale conştiinței şi lumea sensibilă a cunoaşterii, între contextul « spațiu–timp » şi contextul « real–simbol ».

Debussy, în studiul său *La cathédrale engloutie*, prin profunzimea interiorității sale spirituale, reuşeşte, în mod magistral, federarea şi stabilirea unei simbioze perfecte între aceste două contexte. La rândul său Stravinsky în *Le sacre du printemps* ne dezvăluie puterea instinctuală a vieții care se naşte ; el pătrunde în sfera inefabilului , aducând de acolo pulsațiile primordialului. Prin intuiția talentului lor şi a setei lor de cunoaştere, Debussy şi Stravinsky exprimă simbolul frumosului ca element de unificare a subiectului şi obiectului într-o globalitate în care adevărul şi binele reprezintă același ideal, aceeași finalitate.[1]

Prin structura şi obiectivele ei, orice expresie muzicală (demnă de acest nume, adică autentică) devine un simbol, transformându-se într-o hierofanie : ea aduce în lumea reală elementele ante-predicative ale conştiinței, elementele profunde ale sacralității, elementele primordiale transmise omului prin structura sa genetică. Din punct de vedere ontologic, elementele primordiale constituie rațiunea de a fi a celorlalte realități ; în ele găsim momentul inițial şi cauza eficientă. În acești termeni, Merleau-Ponty şi Levinas vorbesc de un *invizibil* , de o *entitate originară* , responsabilă, pe care o presupune necesitatea rațională şi care tine de o anterioritate absolută[2].

Experiența muzicală devine astfel unul din mecanismele esențiale în procesul fundamentării ontologice a « *lumii* », în procesul identificării şi a

---

l'incessante variation des phénomènes je suis la Mère primitive, éternellement créatrice, qui contraint éternellement l'être à l'existence et se satisfait éternellement de l'inépuisable variété des phénomènes ».

[1] Tudor Misdolea, *Experiența muzicală între frumosul primordial şi cunoaşterea fenomenologică*, *MUZICA, serie nouă, Anul XIX nr. 4, 2008.*

[2] Philippe Huneman, Estelle Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997 ; C. Lefort, *Merleau-Ponty*, Duponchelle, Paris, 1990 ; E. Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris, 1988

https://biblioteca-digitala.ro

orientării spațiului şi timpului, adică în procesul definirii « prezentei » ca o calitate primordială a conştiinței umane, ca o structură unică spațială şi temporală.

Funcția simbolică a conştiinței umane[1] apare ca o amprentă viabilă şi perenă a ritmurilor universale, ritmuri prin care se manifestă ordinea şi armonia, permanenta şi perenitatea. Pe tot parcursul operei sale Mircea Eliade a insistat asupra valorii existențiale a simbolului. El afirmă că numai prin intermediul tensiunii existențiale omul descoperă simbolul. Această tensiune existențială este o emanație a primordialității în act. Simbolul este conceput de Mircea Eliade ca o structură imanentă a omului pe care nimic nu o poate şterge. Gândirea simbolică precede limbajul şi rațiunea conceptuală[2]. Simbolul apare deci ca un element care marchează evoluția dezordinii ilogice şi necontrolate către un echilibru real viu şi sacru. Este vorba de procesul transformării *Haosului* în *Cosmos,* adică intr-un organism în care existențialitatea şi sacralitatea se întâlnesc de o manieră inexorabilă formând unitatea primordială imanentă[3]. În desfăşurarea acestui proces fundamental, realul şi simbolul trăiesc într-o simbioză inexorabilă care în ultimă instanță este determinantă pentru funcția cognitivă a ființei umane, funcție care-şi găseşte izvoarele în cele trei ipostaze ale omului : corp, suflet şi spirit. În lucrarea « Sacrul şi Profanul » Mircea Eliade ne spune de asemenea că orice formă de « Cosmos », deci inclusiv omul, posedă o « deschidere superioară » spre înalt, deschidere care reprezintă însăşi simbolul trecerii de la un mod de a fi la altul, de la o stare existențială la alta, căci orice existentă cosmică este predestinată « pasajului ». Funcția cognitivă a ființei umane despre care vorbeam mai sus face parte din această deschidere, din acest simbolism conceput nu ca făcând parte dintr-un sistem

[1] Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974
[2] B. Decharneux, *Le symbole*, PUF, Paris, 1998
[3] Conceptul de « haos » a evoluat în timp ; în antichitatea primitivă haosul era definit ca un vid obscur, fără limite, şi care exista înaintea lumii prezente (Platon, Banchetul) ; sub influenta lumii orientale el este apoi definit ca un amestec confuz al tuturor elementelor universului, pentru ca în continuare să definească orice ansamblu dezordonat şi disparat. Conceptul de « cosmos », care în antichitatea primitivă semnifica « ordine », a fost pentru prima oară utilizat de către pitagoricieni pentru a defini universul. Platon este însă primul filozof care defineşte în mod sistematic lumea ca un « cosmos » adică o globalitate guvernată de ordine şi frumos ; deci orice unitate funcțională, orice unitate ale cărei principii vitale rezidă în menținerea echilibrului între stările şi componentele sale poate fi privită ca un « cosmos ».

https://biblioteca-digitala.ro

semiologic de tip limbaj[1], ci dintr-o funcționalitate specifică înnăscută în om. Dan Sperber afirmă în lucrarea sa *Le symbolisme en général* [2] : « l'interprétation symbolique n'est pas un décodage, mais une improvisation qui s'appuie sur un savoir implicite et obéit à des règles inconscientes ».[3] El face aici aceste afirmații în contextul strict al meseriei lui de antropolog şi sociolog, fără să se intereseze de funcția simbolului de revelarea a sacrului în realitatea spirituală a omului, ASA cum o întâlnim la Mircea Eliade. În esență, această revelare face posibilă experiența muzicală în toată complexitatea ei; ea este aceea care conferă operei muzicale funcția metaforică şi metonimică indispensabilă unei practici semnificative eficiente şi profunde. Prin această practică semnificativă se realizează trecerea exemplară de la virtual la formal, sau utilizând termenii lui Mircea Eliade, de la sacru la real[4].

Opera muzicală însăşi, prin mecanismele făuririi ei, reprezintă realitatea perceptibilă a manifestării unei potențialități primordiale înnăscute în om. Ea este simbolul trecerii de la ceea ce este dat în mod obiectiv la ceea ce este cunoscut prin trăirea fenomenologică subiectivă şi individuală. Discursul muzical este un act intenţional şi semnificativ ; prin mecanismul metaforic şi metonimic pe care îl pune în mişcare el realizează pe de o parte o «deschidere superioară» spre înalt (deschidere de care vorbeam mai sus), iar pe de altă parte el vizează contextul unei lumi reale, contextul în care spiritul omului se manifestă în mod fenomenologic, adică subiectiv şi specific. Această reciprocitate mutuală reprezintă elementul fundamental al pasajului de la haos la ordine şi echilibru, de la starea haotică ineficientă la existenta universală şi conştientă. În sensul acesta muzica poate fi privită

[1] F. de Saussure şi în continuare C. Lévy-Strauss, pentru a nu cita decât pe cei mai cunoscuți cercetători, au pus bazele şi respectiv au dezvoltat axa semiologică semnificativ-semnificat şi în general principiile lingvisticii moderne.

[2] op. citat.

[3]… « simbolismul nu este un simplu decodaj ci o improvizație care se sprijină pe un mecanism de cunoaştere implicit şi care ascultă de reguli ale inconştientului »

[4] termenul de « metaforă » vine din verbul grec « metaphorein » care înseamnă « a transporta » ; pe această idee de transport îşi bazează Aristotel definiția metaforei în « *Poetica* » care din punct de vedere logic revine la un raționament prin analogie ; Baudelaire într-un poem din « *Les paradis artificiels* » descrie metaforic pasajul mutual de la real la simbol : « Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir et votre mélancolie, ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre ». « metonimia » de la grecul « metonumia » (schimbare de nume) este un instrument de continuitate, ea desemnând un fenomen printr-un alt fenomen de care este legat printr-o necesitate existențială. (M. Aquien, *Dictionnaire de poétique* , Librairie Générale Française, Paris, 1993)

https://biblioteca-digitala.ro

sub două aspecte, unul exogen iar altul endogen[1]. Ambele aspecte se întrepătrund dând naştere elementului semnificativ al expresiei muzicale.

Sub aspectul ei exogen muzica se adresează direct simţurilor noastre, ea este percepută direct ca o construcţie sonoră funcţională şi semnificativă, construcţie care este generată şi în final structurată conform experienţei empirice a necesităţii. Este ceea ce Platon numeşte « τεχνη » cu sensul general de « tehnica », adică ansamblul capacităţii experimentale al practicii curente care exprimă necesitatea.

Aspectul endogen pune în evidentă o muzică care, metaforic vorbind, nu se aude, adică a unei muzici care tine de funcţia cognitivă a omului, funcţie înnăscută în om şi care rezidă în straturile ante-predicative, pre-conceptuale ale conştiinţei. Aspectul endogen pune în evidentă ceea ce vechii Greci numeau « *a-letheia »,* ceea ce este ascuns, ceea ce este adevărat, adică realul originar. Aspectul endogen tine de universal, adică de cauza esenţială. Este ceea ce Platon numeşte « επιστημη » adică « ştiinţa »[2].

Experienţa muzicală aduce în lumea reală existenţialitatea transcendentală. Ea este simbolul existentei « *ante rem* », a unităţii existentei unice şi ultime în calitate de principiu al fiinţei şi al gândirii. Ea pune în evidentă unicitatea timpului şi simultaneitatea spaţiului, esenţa unităţii primitive. Fiinţa intimă a muzicii revelează armonia lumii prin simbolismul ei universal. Ea aduce în domeniul cunoaşterii relative, elementele inefabile ale unei primordialităţi latente[3].

---

[1] « exogen » semnifică aici, ceea ce se percepe la exterior, la nivel empiric adică la nivelul simţurilor ; « endogen », din contră, este ceea ce provine şi se manifestă, în şi din interiorul unui sistem, care tine de funcţionalitatea intrinsecă a unui sistem.

[2] Platon utilizează termenul de «τεχνη» în evocarea aspectelor legate de realitatea bazică a vieţii, iar termenul de « επιστημη » pentru revelarea a ceea ce Mircea Eliade numea « deschidere superioare » spre înalt, spre sacru. Aristotel de asemenea face distincţie între « τεχνη »şi « επιστημη », adică între senzaţia subiectivă extrinsecă care este un simplu semn al necesităţii şi universalul care ne dă cauza esenţială. Wittgenstein, la rândul său, face deseori referinţă la o anumită categorie de elemente « despre care nu putem vorbi » şi la care avem acces numai prin « επιστημη » adică numai prin « deschiderea superioară » de care vorbea Mircea Eliade

[3] Thomas din Aquino afirmă că universalul nu are o existentă « post rem » în intelectul nostru, o existentă « in re » în lucrurile particulare, ci şi o existentă « ante rem » în spiritul primordial ; mai pragmatic, Aristotel vede în universalitate ceea ce

https://biblioteca-digitala.ro

Timpul muzical, element regenerativ al timpului primordial

Din punct de vedere ontologic[1] timpul şi spaţiul formează un context în care apar şi se dezvoltă elemente pe care conştiinţa umană le consideră semnificative. Timpul primordial este ceea ce a fost definit la origine, înaintea oricărei cunoaşterii conceptuale predicative. El este nediferenţiat, omogen, şi egal în toate direcţiile. El constituie elementul fundamental în formarea celorlalte tipuri de timp. Putem gândi şi imagina timpul primordial ca un timp atomic, (în conformitate cu teoria corzilor, una din teoriile moderne explicând apariţia universului), timp bazat pe oscilaţiile unui atom în condiţii controlate şi bine determinate, condiţii specifice big-bangului iniţial.

Newton şi Clarke văd timpul primordial ca un element absolut existând prin el însuşi; Kant considera acest timp absolut o intuiţie, care se prezintă conştiinţei umane în calitate de « prezentă » imanentă.[2] De altfel însăşi această noţiune de « prezentă » conduce mai departe la diferenţierea noţiunii de timp, diferenţiere care corespunde pe de o parte multiplelor faţete ale evoluţiei universului fizic cât şi ale modificărilor survenite în conştiinţa umană. Astfel a apărut noţiunea de « timp propriu »[3] pentru a pune în evidentă imposibilitatea de a raporta toate fenomenele macro şi micro cosmosului la un unic punct de referinţă temporal. Ideea de « prezenta » în conştiinţa umană capătă în felul acesta o nouă dimensiune, o temporalitate specifică, temporalitate care îi permite exteriorizarea ei în forme inteligibile. Cel puţin două componente se pot distinge în această temporalitate specifică, şi anume : timpul real şi timpul simbolic. Timpul real este timpul pe care conştiinţa îl percepe ca prezent, ca moment iniţial al tendinţei ei naturale spre tot ceea ce există numai ca existentă posibilă ; acest timp pune în lumină proprietatea conştiinţei de prevedere, de

poate să constituie predicat pentru mai multe subiecte, definiţie care face mai accesibilă înţelegerii umane, noţiunea de universalitate.

[1] Prin « ontologic » înţelegem aici, ceea ce tine de ştiinţa fundamentală a cunoaşterii care după Fichte şi Shelling ajungând la Heidegger şi Sartre a devenit ştiinţa cunoaşterii fiinţei umane.

[2] E. Husserl, P. Ricoeur şi M. Merleau-Ponty în lucrările lor (« Idées I », « Idées directrices pour une phénoménologie » şi respectiv « Phénoménologie de la perception ») dezvoltă pe larg problematica acestei « prezente » fenomenologice ca o noţiune ideatică.

[3] P. Langevin, în studiul său « *Le Temps, l'Espace et la Causalité* », a creat această expresie pentru a marca, în teoria relativităţii, necesitatea diferenţierii sistemelor de referinţă temporală

https://biblioteca-digitala.ro

explorare a posibilului fenomenologic. Timpul simbolic este un timp ontologic prin excelentă pentru că prin existenta lui se realizează reactualizarea continuă a timpului primordial ASA cum el a apărut « ab origine » , « in illo tempore » ; acest timp permite conștiinței de a menține în câmpul prezentei, fenomenologia trecutului.[1] Simbioza timpului real cu cel simbolic se face în ASA numitul « timp trăit » care reprezintă, conform fenomenologiei lui Husserl, o mișcare perpetuă prin care prezentul se îmbogățește cu ceea ce a fost trăit şi în acelaşi timp se deschide către noi orizonturi. Conștiința unifică toate aceste manifestări în ceea ce ei îi apare ca o « prezentă ».[2] În sensul acesta Bergson compară « lapsul de timp », « durata » conștiinței care se nuanțează continuu, cu o « frază muzicală » în care fiecare notă este determinată de fluxul sonor anterior şi în acelaşi timp pregătește apariția sunetului care urmează[3]. Reiterarea timpului primordial este o condiție fundamentală a menținerii echilibrului existențial. În virtutea unei corespondente analogice, trecerea de la timpul primordial la timpul trăit se face tocmai prin manifestarea timpului simbolic. Această trecere este în fond o hierofanie pentru că ea introduce, în mod inexorabil, existenta primordială în prezenta fenomenologică a trăirii subiective.

Creația muzicală, expresia experienței muzicale, se manifestă într-o temporalitate specifică, ea definindu-şi un timp propriu specific – timpul muzical ; din punct de vedere ontologic, timpul muzical este un timp federator al timpului primordial şi al celui simbolic in procesul conștientizării prezentei obiective, al prezentei trăite. Bergson este de părere că prezenta trăită se conturează ca o « melodie interioară intimă », că însăşi conştiința noastră şi viața noastră interioară urmează o structurare melodică. La rândul său Boucourechliev, în lucrarea sa *Dire la Musique*, afirmă că : « Muzica […] creează, inventează un timp diferit, care nu este

[1] Husserl şi în continuare Heidegger şi Merleau-Ponty construiesc fenomenologia formelor temporale ale conştiinței timpului. Gândind în această logică fenomenologică ei afirmă că « prezenta » are un dublu orizont , orizontul rememorării şi orizontul previzionar. Pentru Bergson, care nu gândea în termeni fenomenologici, noțiunea de « durată » unifica cele două orizonturi husserliene; în lucrarea *L'Evolution créatrice*, el afirmă : « Nous ne pensons pas le temps réel ; mais nous le vivons, parce que la vie déborde l'intelligence ».

[2] H. Parret, *Epiphanie de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2006

[3] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige/PUF, Paris, 1991

https://biblioteca-digitala.ro

suportul său ci substanța sa devenită perceptibilă prin sonoritate »[1].Muzica își găsește arhetipul în cosmogonie ; prin aceasta ea înglobează în sine timpul primordial manifestat ca timp simbolic, făcând astfel posibilă inițierea timpului real, adică a timpului prezent. Orice reiterare a creației muzicale este o reactualizare a eternității, o revitalizare a « prezentei », o regenerare a timpului prin recrearea lui. Messiaen, care era un bun cunoscător al metricei grecești şi indiene, afirmă cu asiduitate intenția sa de a face din timpul muzical cadrul « aspirației omului către eternitate ». El inventează diverse procedee, care țin în principal de ritmică, pentru a pune în lumină potentele timpului muzical ca timp unificator al prezentei cu eternitatea. În felul acesta Messiaen ajunge la poliritmie, asimilând-o cu extraordinara complexitate a ritmicei universale.[2] El se alătură total ideilor expuse de Gisèle Brelet[3] asupra timpului muzical pe care îl consideră un element fundamental în definirea şi regenerarea timpului primordial. Messiaen este impresionat de « metafizica imanentă a timpului muzical » pe care o avansează Brelet şi pe care a întâlnit-o în lucrările lui Debussy. Brelet insistă pe bună dreptate, punându-l în fată pe Debussy, că în sonoritate se regăsește esența muzicii şi că timpul muzical este forma sonorității. A asculta timpul muzical imanent însemnă a elimina durata senzorială empiric măsurabilă, pentru a regenera timpul primordial în actualitatea eternă a prezentei momentului. Ori reiterarea, cultura repetiției, repriza continuă de tip stravinskyan aduce în prezent perenitatea eternității. Messiaen şi-a propus întotdeauna ca prin muzica sa, combinație savantă de sunete pregnant colorate şi timbruri complexe, să iasă din temporalitate pentru a atinge universalul. El scrie pentru aceasta « Quatuor pour la fin du Temps » şi « Chronochromie » în care « la fin du Temps » simbolizează timpul muzical în afara timpului, adică eternitatea.[4] Prin înțelegerea timpului muzical, prin reiterarea lui continuă, prin simbolismul lui universal, realul manifestat ca prezentă capătă imanenta primordialității. La Messiaen, aceasta se traduce prin « sentimentul existențial al eternității » care se degajă viguros din compozițiile sale. În aceeaşi ordine de idei, contrapunctul Bachian, pentru a nu aminti decât o altă manifestare printre

[1] « La Musique […] crée, invente un temps autre, qui n'est pas son support mais sa substance même, rendue sensible par le sonore » în Boucourechliev, *Dire la musique*, Minerve, Paris, 1995.

[2] Messiaen gândea că substanța lumii este poliritmia : « La substance du monde est donc la polyrythmie » .

[3] G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, P.U.F, Paris, 1949

[4] Trebuie amintit aici că Messiaen se interesa îndeaproape de filozofia *timpului* aşa cum apare ea la Bergson, Husserl, Bachelard, Brelet.

https://biblioteca-digitala.ro

multiplele exteriorizări ale experienţe muzicale, pune în evidentă în mod magistral această metamorfoză globală a timpului, metamorfoză care este sursa oricărei fenomenologii reale, adică sursa oricărei existente. Muzica lui Bach este sacră pentru că ea aduce în prezentul trăit sacralitatea primordialităţii, ea sanctifică lumea dând omului sentimentul eternităţii alăturate ; ea este, vorbind simbolic, « capabilă de a opri timpul ». Această « oprire a timpului » capătă valenţe noi în contextul fenomenologic al prezentei ca sinteză a două momente semnificative : unul care aduce în câmpul conştiinţei fenomene anterioare instanţei prezentului dar care sunt prezente diferenţiat în memorie, iar celălalt, fenomene care ţin de proiecţia pe care conştiinţa o realizează în cadrul procesului de anticipare a noului prezent. În contrapunctul lui Bach, prin structurile temporale utilizate care corespund unei logici interne proprii, fiecare sunet, fiecare secvenţă sonoră aduce cu sine potentele acestei « opriri a timpului », acestei manifestări a eternităţii în realul prezentului. În studiul *L'analyse dynamique de la monophonie*[1], studiu care prezintă un model teoretic pentru analiza fenomenologică a monofoniei, se ia în considerare, printr-un procedeu de eşantionare secvenţială, existenta celor două momente : anterior, respectiv posterior, ale instanţei sonore prezente. Pentru exemplificare, procedeul a fost aplicat fugilor din primul caiet « Clavecinul Bine Temperat » de Bach. Concluziile acestui studiu demonstrează în mod obiectiv (matematic) că într-o frază muzicală fiecare notă este determinată atât de fluxul sonor creat anterior cât şi de tendinţa naturală a compozitorului de a prevede fluxul sonor încă necreat. Luarea în considerare a acestei tendinţe naturale a compozitorului de a prevede fluxul sonor încă necreat are meritul de a introduce în procesul analizei elementul emoţional, element psihologic fundamental în definirea contextului compoziţional. Este evident că acest context este un context « real-simbol » pentru că în cadrul lui se realizează acea hierofanie de care vorbea Mircea Eliade în lucrarea citată anterior. Prin analogie cu definiţiile expuse mai sus se poate vorbi de un timp contextual (în limbaj clasic timp emoţional) ca o componentă a timpului muzical. În jurul acestei fenomenologii, la intersecţia contextului « real-simbol » cu contextul spatio-temporal ia naştere şi se dezvoltă opera muzicală.

[1] Tudor Misdolea, *L'analyse dynamique de la monophonie*, Revista Muzica seria nouă, Anul XVI nr. 1, Bucureşti, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

Realitatea perenă a experienţei muzicale, simbolul universalităţii ei

Stravinsky, în *Chroniques de ma vie*, spune : « Fenomenul muzical ne este dat numai într-un singur scop, acela de a institui o ordine între om şi timp … »[1]. Trebuie remarcată aici calitatea pe care Stravinsky o atribuie fenomenului muzical, aceea « de a fi dat », adică aceea de a fi inexorabil şi imanent. Stravinsky vorbeşte de « instituirea unei ordini » care în terminologia lui Mircea Eliade devine « transformarea Haosului în Cosmos ». Contextul existenţial este un context consacrat pentru că în el s-a manifestat imanenta care i-a transmis omului funcţia simbolică a creativităţii. În sensul acesta trebuie înţeleasă afirmaţia lui Stravinsky citată mai sus şi care pune în lumină o facultate muzicală distinctă. Creaţia muzicală este o repetiţie rituală şi deci continuă a cosmogoniei prin care omul instituie ordine în relaţia sa cu timpul primordial, adică cu eternitatea. Messiaen, Stockhausen, Xenakis au încercat, fiecare în conformitate cu viziunea sa asupra expresiei muzicale, să aducă în domeniul sensibilului transcendenta acestei relaţii a omului cu timpul, relaţie fără de care existenta nu este posibilă. Experienţa muzicală este o realitate perenă (de la latinul « perennis » care înseamnă « etern ») adică o realitate perpetuă devenită simbol al eternităţii.[2] Ea este un element al transcendentei. Ea se prezintă ca o intensificare a realului pe care îl îmbogăţeşte cu potentele sacralităţii primordiale împlinind în felul acesta una din necesităţile existenţiale ale omului, una din raţiunile lui de a fi.[3]

Incantaţiile lui Orpheus, celebrul aed din epoca prehomerică, devin prin forţa expresivităţii lor simbolul puterii regeneratoare a muzicii. De la poemele orphice ale secolului VI î.H. şi până la Monteverdi, prin opera sa *Orfeo*, ajungând în final la Stravinsky, prin baletul său *Orpheus*, realitatea creatoare generată de mitul orphic ne revelează « *a-letheia* », adică după vechii Greci, ceea ce este ascuns în noi, ceea ce este sacru, şi adevărat. Orice operă muzicală autentică, prin izvoarele ei profunde, prin simbolismul

[1] « Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps… » în I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie, Gonthier-Médiations, Paris, 1995*

[2] de altfel cuvântul « simbol » provine din grecul « συμβολον » care desemna un semn de recunoaştere format de cele două jumătăţi ale unui obiect secţionat, pe care le apropriem ; în cazul de fată experienţa muzicală apropie elementul primordial, sacru, cu realitatea trăită, profană, emoţională.

[3] Gordon Epperson, *The Musical Symbol, a Study of the Philosophic Theory of Music*, Iowa State University Press, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

ei universal, prin expresivitatea şi forţa semnificaţiei ei face cunoscut spiritului uman primordialitatea imanentă, primordialitate a cărei formă inteligibilă devine realitatea profană a prezentei emoţionale. Prin puterea ei unificatoare, muzica este capabilă să realizeze o imagine simbolică a realităţii şi deci ea este aptă de a crea mitul care conţine prin definiţie o semnificaţie universală în lumea conceptuală. Claude Levy-Strauss în « *Mythologiques* » prezintă mitul ca o partitură prin care se realizează trecerea de la continuu la discontinuu, adică de la natură la cultură. După el « *Bolero* »–ul lui Ravel este un mit codificat în sunete. Aaron Copland vorbeşte despre structurile muzicale în termeni metaforici, ca despre imagini sonore « sonorous images ». În felul acesta iau naştere expresiile simbolice universale ale frumosului, ale emoţiei estetice şi în fapt ale absolutului. Este rezultatul funcţiei simbolice a spiritului care construieşte, plecând de la fenomenologia contextului « real-simbol », o lume obiectivă, o prezentă semnificativă în contextul spatio-temporal al trăirii senzoriale. Este spiritul universal care se manifestă astfel. Prin universalitatea experienţei muzicale, prin simbolismul ei, realul devine « transparent », el manifestă din ce în ce mai pregnant « transcendenta », el este susceptibil de a fi transfigurat şi trăit pe un plan superior, liber de orice fel de restricţie artificială. Acest « pasaj » la un nivel superior este absolut obligatoriu pe drumul desăvârşirii existenţiale, pe drumul cunoaşterii acelui « Deus absconditus » de care vorbeam la începutul acestui studiu. Un om numai raţional este o abstracţie, el nu se întâlneşte niciodată în realitate pentru că în straturile preconceptuale ale conştiinţei sale îşi face simţită prezenta tocmai acest « Deus absconditus ». Muzica este reflectarea acestei prezente. Ea proclamă în mod exemplar manifestare acestei prezente. Înţelegând realitatea perenă a muzicii, simbolismul ei transcendental, omul reuşeşte să trăiască universalul în toată plenitudinea lui. Muzica devine o axă a lumii, « *Axis Mundi* », o axă de comunicare, o axă prin care primordialitatea absolută comunică cu prezenta trăită, cu ceea ce Gordon Epperson, în lucrarea sa *« The Musical Symbol »*[1], numea « the here and now », « hic et nunc ». Ea conferă acestui « here and now » logica şi coerenta echilibrului, elemente care după Schönberg sunt indispensabile definirii omului în contextul în care trăieşte. Privită şi mai adânc, această legătură cu primordialitatea absolută face prezenta lui «here and now» un lucru real prin excelentă. Dacă privim în modernitate, orice căutare de formalizare a muzicii, începând cu serialismul, trecând prin aleatorismul matematic Xenakian şi sfârşind cu unele tendinţe neuro-biologice ale zilelor noastre, nu reprezintă decât simboluri ale acestui lucru real, ale acestei «prezente»

[1] Op. citat.

https://biblioteca-digitala.ro

perpetue pe care Messiaen, în creaţia sa muzicală, căuta să o definească ca eternitate. Pentru el aspiraţia către eternitate cadenţează muzica («l'aspiration à l'éternité temporalise la musique») înglobând în ea ritmul cosmic fondator. Muzica devine astfel o imagine a lumii, o reală «*Imago Mundi*».

Experienţa muzicală în lumea postmodernă

Modernitatea s-a născut la sfârşitul secolului XIX când arta a cunoscut o serie de transformări fundamentale datorate unor noi viziuni ontologice a omului asupra lumii. Începutul secolului XX a fost martorul aprofundării acestor noi viziuni care s-au concretizat într-o multitudine de opere de artă mai mult sau mai puţin viabile. Se pare că adjectivul postmodern, apărut încă din anii 60, a fost introdus de criticii literari americani. Cel care însă, în 1975, a dat sensul actual a termenului a fost criticul de artă Charles Jencks. El vedea în postmodernism posibilitatea câştigării unei libertăţi totale de expresie care să-şi găsească sursele în toate perioadele istorice ale culturii şi nu cramponată într-un spirit de inovaţie sistematic.

Lumea postmodernă se confruntă cu câteva probleme majore, printre care citãm : accelerarea timpului în sensul micşorării duratei fenomenologice, contracţia spaţiului prin mărirea vitezelor şi a cadenţelor finale, exigenta unei libertăţi individuale totale cu predispoziţia spre anarhie, mondializarea economică şi culturală, dirijarea atenţiei către problemele ecologice. Toate aceste noi probleme conduc la un nou tip de existentă la o altă modalitate de percepere a realităţii, la o altă poziţionare a omului în noul context « real-simbol », context în care primordialitatea imanentă îşi pierde din vizibilitate. Se ajunge chiar la un sentiment de îndoială asupra sensului existenţial, sens privit numai din punct de vedere istoric şi nu transcendental, atemporal. Este consecinţa setei de libertate absolută pe care omul post modern o caută cu precădere în speranţa găsirii unui panaceu universal. Prin câştigarea aceste libertăţi absolute omul vrea să-şi construiască propria lui lume în care numai el să fie demiurgul.[1] Este în fapt o fugă de responsabilitate prin refuzul artificial al moşteniri primordialităţii transcendentale, devenită pentru el superfluă şi de care cu greu se poate debarasa; de altfel nici nu se debarasează

[1] termenul de « demiurg » este utilizat de Platon în *Timeu* pentru a desemna pe Dumnezeu, organizatorul universului, iar de Socrate când vorbeşte de fabricare corpului uman ; Plotin, mai spiritual, vede în « demiurg », sufletul lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

ci o transformă într-o serie de ritualuri moderne non-inteligibile şi degradate până la ridicul. Se poate spune că omul a ascuns această moştenire în străfundurile inconştientului său, în straturile antepredicative cele mai îndepărtate[1] de unde numai mecanisme şi transformări excepţionale o mai poate aduce în lumea «prezenţei» subiective, adică în lumea trăită «here and now».[2] Prin aceasta omul contemporan pierde orizonturile vaste ale existenţei sale pe care numai legătura continuă cu primordialitatea universală le regenera şi le aprofunda. El pierde de asemenea «deschiderea superioară» a spiritului său în schimbul valorificării «micilor şi vulgarelor plăceri» cum le numea Tocqueville. Şi totuşi aceste noi condiţii existenţiale reprezintă o realitate care se impune cu forţa inexorabilului. Experienţa muzicală face parte din această realitate şi ea este chemată să creeze simbolurile, elementele semnificative, de referinţă, ale acestui nou real. Ori, modificările survenite în structurile noului real aduc cu sine creşterea gradului de artificialitate şi pierderea într-o mare măsură a autenticităţii operei muzicale. Există o concordantă absolută între structurile realului şi ceea ce transmite opera muzicală, prin simbolul ei, spiritului uman. Frenezia căutării libertăţii totale, a tendinţei de transformare a omului în demiurg prin pierderea punctelor de referinţă ale sacralităţii primordiale, conduce nemijlocit la pulverizarea expresiei muzicale în elementele sale constitutive, la dezintegrarea ei. În consecinţă, opera muzicală devine, contrar concepţiei lui Stravinsky, simbolul dezordinii existente în relaţia omului cu timpul, adică cu eternitatea. Suntem departe de ideile aceluiaşi Stravinsky care afirma: «Plus l'art est controlé, limité, travaillé, et plus il est libre»[3]. În fond, experienţa muzicală urmează menirea ei de totdeauna, aceea de a aduce sacralitate în viaţa profană, oricât de ridicolă ar fi transformarea acestei noi sacralităţi în ritualurile actuale.

---

[1] Mircea Eliade numeşte această stare de lucruri « o nouă Cădere a omului » ; el adaugă că dacă prima « Cădere » s-a produs la nivelul conştiinţei destrămate, această nouă « Cădere » se face la nivelul cel mai adânc al inconştientului.

[2] Câteva personalităţi de prim rang au teoretizat această stare nouă de lucruri, încercând să vadă în ea o evoluţie firească, dar mai ales logică în contextul actual al dezvoltării umane. Citǎm : J.F. Lyotard care în lucrarea sa, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979, subliniază că omul trebuie să trăiască acum, fără mituri şi simboluri având în vedere dominaţia tehnicii şi a ştiinţei ; Richard Rorty, profesor la Universitatea din Virginia care consideră că postmodernitatea a apărut când conştiinţa omului a pierdut orice punct de vedere care să exprime adevărul absolut (*L'Espoir au lieu du savoir* , Albin Michel, Paris, 1995) ; G. Deleuze, propune metafora rizomului care se dezvoltă în toate sensurile şi nu are niciun centru care să fie un punct de echilibru şi de sprijin ; J. Derrida, etc.

[3] I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Plon, Paris, 1952

https://biblioteca-digitala.ro

Cristalizarea orchestrei simfonice (I)

Anda PETROVICI

Naşterea, evoluţia şi standardizarea **orchestrei simfonice** sunt procese ce se întind de-a lungul a mai bine de două sute de ani, procese începute spre mijlocul secolului al XVII-lea şi desăvârşite spre sfârşitul celui de al XIX-lea. De remarcat că **orchestra** este o organizare muzicală complexă, proprie culturii vest-europene, deşi astăzi există şi încercări simpliste de generalizare, după cum se observă cu ironie că „*Harvard Dictionary of Music*" foloseşte în diferite articole [termenul] **orchestră** ca desemnarea a treizeci de *gamelan gong kebyar* balineze şi un *kuencheu,* sau a 'orchestrei' de operă chinezească, şi vorbeşte despre caracterul 'orchestral' al muzicii africane"[1]!

Accepţiunea consacrată a noţiunii de **orchestră** presupune un grup de instrumentişti, care cântă organizat împreună, al cărui nucleu iniţial şi esenţial cântă la instrumente de coarde, ceilalţi cântând la diferite instrumente de suflat şi de percuţie. Denumirea şi fondul noţiunii nu au coincis de la bun început. Cuvântul **orchestră** are un traseu istoric foarte lung; el derivă din grecescul *ΧΩΡΟΣ* (*Choros*), care desemna în **Grecia antică** spaţiul circular, unde stătea corul, situat între suprafaţa principală de desfăşurare a piesei de teatru, *ΠΛΑΤΕΙΑ* (*Plateia*), şi gradenuri. În **Roma antică**, acelaşi termen denumea locurile rezervate pentru patricienii şi senatorii bogaţi, iar în **Evul Mediu** însemna chiar scena. În 1713, în tratatul său *Das neu-eröffnete Orchestre,* **Johann Mattheson**[2] folosea termenul drept „spaţiul din faţa scenei unde stăteau <*die Herren Symphonisten*>"[3]. Deja, înţelesul combinat includea, pe lângă loc, şi grupul de muzicieni. Apărută înaintea lucrării lui **Mattheson**, prima mărturie scrisă a cuvântului **orchestră** desemnând un grup de instrumente, implicit de instrumentişti, şi

[1] Robert L. Weaver, "The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra, 1470-1768", în *The Orchestra, A Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations,* ed. de Joan Peyser (Hal Leonard Corporation, 2006), pag. 9.
[2] Johann Mattheson (1681-1764): compozitor şi teoretician al muzicii german.
[3] Weaver, "The Consolidation", pag. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

nu un loc, s-a păstrat în cartea abatelui **François Raguenet**[1], *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéra* (1702), în care acesta face un „comentariu deloc măgulitor [...] asupra blegelii <*de l'orchestre de notre Opéra*>"[2]. Termenul cu acest înţeles, de grup de interpreţi, a prins rădăcini în Franţa, de unde a fost exportat în toată Europa şi a fost consacrat definitiv tot de un francez, de iluministul **Jean-Jacques Rousseau**[3], în *Dictionnaire de musique* (1768).

Orchestra modernă este alcătuită din aproximativ o sută de instrumentişti organizaţi în grupe, aşa-numitele *partide,* în funcţie de factura instrumentului. ***Streich***-ul (germ. *Streichen* = a freca, a unge, etc.) denumeşte totalitatea instrumentelor de coarde cu arcuş din familia viorii şi cuprinde cinci partide: cea a viorii I, viorii a II-a, violei, violoncelului şi contrabasului; *Streich*-ul reprezintă cel mai mare corp al orchestrei. Apoi sunt instrumentele de suflat: **Lemnele** (flaut, oboi, clarinet, fagot) şi **Alămurile** (trompetă, corn, trombon, tubă). **Percuţia** reuneşte, după cum îi este şi denumirea, instrumentele de percuţie (timpan, tobă mare, tobă mică, xilofon, marimbă, cinel şi o multitudine de alte instrumente de culoare sonoră). Lor li se adaugă pianul, celesta şi harpa, care, deşi sunt instrumente cu coarde, alcătuiesc o grupă distinctă, caracterizată de modul diferit de producere a sunetului, prin lovire sau ciupire.

Complexitatea funcţionării aparatului orchestral modern este pe măsura dimensiunii şi alcătuirii sale. Anumite partituri necesită un aparat orchestral uriaş: pentru *Simfonia Alpilor* de **Richard Strauss** este nevoie de o sută de muzicieni, iar pentru *Simfonia a VIII-a „a celor o mie"* de **Gustav Mahler**, pentru *Gurrelieder* de **Arnold Schönberg**, *Sacre du Printemps* de **Igor Stravinski** sau *Œdipe* de **George Enescu** pe scenă trebuie să fie chiar mai mulţi. O ierarhie strictă, de sistem piramidal, în interiorul fiecărei

[1] L'Abbé François Raguenet (1660-1722): preot scolastic francez, autor de tratate teologice, dar şi de lucrări din alte domenii; a scris o istorie a lui Cromwell, o carte despre monumentele Romei, cât şi disputata disertaţie *Parallèle des Italiens et des Français.* Această carte este un document important despre politica muzicală şi estetica secolului al XVIII-lea, care a generat numeroase controverse, fiind un fel de preambul la „Cearta bufonilor", ce avea să izbucnească în Franţa cincizeci de ani mai târziu; ea a suscitat un mare interes în cercurile muzicale europene fiind tradusă în engleză (versiunea lui J.E.Galliard, 1709) şi în germană (o versiune în *Critica Musica* lui Johann Mattheson, 1722, şi o alta în *Historisch-Kritische Beyträge* a lui Friedrich Wilhelm Marpurg, 1759 şi 1760).

[2] Weaver, "The Consolidation", pag. 7.

[3] Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): filozof, literat şi compozitor, reprezentant de seamă al **Iluminismului** francez.

https://biblioteca-digitala.ro

partide şi la scara întregii orchestre, face posibilă unificarea discursului muzical. Ar fi oarecum simplu dacă piramida (cu dirijorul în vârf, apoi concertmaestrul, şefii de partidă şi *tutti*-ştii) ar funcţiona de la începutul până la sfârşitul unei creaţii muzicale în acelaşi raport de subordonare. Dar această ierarhie nu este statică, ea are o mare marjă de mobilitate atât pe orizontală, cât şi pe verticală, în funcţie de partitura interpretată. În interiorul acestui *Klangkorpus* (germ. *Klang* = sunet, *Klangkorpus* = corp sonor) se întinde o reţea de valenţe în toate direcţiile, prin care numai anumite şi specifice calităţi fac posibilă navigarea. Singurul care îşi păstrează importanţa şi locul este dirijorul, instrumentiştii fiind obligaţi să se plieze după rolul pe care li-l conferă compozitorul, rol supus unei permanente şi schimbătoare raportări la întreg.

Revenind la fondul definiţiei **orchestrei,** mai precis la nucleul iniţial şi esenţial, *Streich*-ul, cercetările au stabilit că data primei relatări despre existenţa organizată a unui număr mare de instrumente de coarde, deci a **primei orchestre,** este anul **1470** (!), când „la un festival public la Breslau, organizat în cinstea căsătoriei regelui Ungariei, Matei Corvin, s-a auzit sunetul multor trompete şi (nu este clar dacă simultan sau pe rând) <al tot felul de instrumente cu coarde>”[1]. Din acest punct, istoria orchestrei şi a orchestraţiei se identifică timp de aproape două secole cu istoria dezvoltării instrumentelor, în primul rând a instrumentelor din familia viorii, istorie care poate constitui obiectul unei alte cercetări. „Orchestra a fost destinată, de fapt, să răsară dintr-o rădăcină mai mică şi să înflorească pe o tulpină mai zveltă; şi această tulpină a fost un grup de instrumente cu coarde şi arcuş – viori, viole, violoncele şi contrabaşi –, care spre sfârşitul secolului al XVII-lea şi-a consolidat poziţia ca baza fundamentală a orchestrei atât de ferm, încât statutul ei a rămas până astăzi nepus în discuţie şi alcătuirea ei neschimbată”[2].

Studiul de faţă încearcă să identifice câteva repere din dezvoltarea orchestrei de-a lungul perioadelor consacrate în istoria artelor (**Renaştere**, **Baroc**, **Clasicism**, **Romantism**), pe teritoriile cele mai importante ale răspândirii acesteia (Franţa, Italia, statele germane, Anglia) şi, în acelaşi timp, să răspundă, într-o oarecare măsură, la întrebarea „***cum*** funcţionează un asemenea organism sonor?” Misterul acestei convieţuiri muzicale se lasă cu greu descifrat, mai ales că sunt numeroase detalii, cu evoluţii extrem de variate, care îl încriptează şi mai mult.

[1] Weaver, *The Consolidation*, pag. 8.

[2] Adam Carse, *The Orchestra,* (Max Parrish & Co. Limited, London, 1949), pag. 14.

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblurile pre-orchestrale în Renaştere (secolul XVI – a doua jumătate a secolului XVII)

- În Italia, încă de la începutul secolului al XVI-lea, apăruseră ansambluri denumite *concerti* şi *consorti* (rom. consorţii), cu număr variabil de instrumente de diferite mărimi aparţinând aceleiaşi familii de instrumente (consorţii de viole şi mai târziu de viori, consorţii de *blockflötte*, oboaie cu ancie dublă sau *bombardone*); în Anglia şi Franţa, grupurile asemănătoare de muzicanţi, apărute ceva mai târziu, se numeau *the band* (ex. *The Royal Band*) sau *la bande* (ex. *La Grande Bande*). Aceste *consorti* erau guvernate de principiul distribuţiei egale a vocilor, în *consorţiile* de mici dimensiuni câte un singur instrument cânta o voce, iar în *consorţiile* mai mari, numărul instrumentelor era multiplicat egal pentru toate vocile.

- În jurul anului 1555, pentru Caterina de Medici (regină a Franţei între 1547-60), mare amatoare de dans, *le maréchal* de Brissac aducea la curtea Franţei un ansamblu de violonişti din Piemont, condus de **Baldassare da Belgiojoso**, cunoscut mai târziu sub franţuzescul **Balthasar de Beaujoyeulx** (cca.1535-cca.1587), despre a cărui existenţă apar referiri în documentele curţii. Cea mai importantă consemnare despre **Beaujoyeulx** (descris şi ca *maître de ballet*) datează din 1581, când *la bande de violons* participase la o nuntă din familia regală şi interpretase baletul *Circe ou le ballet comique de la reine* compus de **Lambert de Beaulieu** (?-1590) şi **Jacques Salmon** (?). Din hrisoavele regale se află că:

> „zece violonişti au intrat în sală prin cele două laturi, cinci într-o parte şi tot atâtea în cealaltă, îmbrăcaţi în satin împodobit cu betelă aurie, împăunaţi şi dotaţi cu pene de egretă; şi în această ţinută decorativă ei au început să cânte prima *entrée* a baletului"[1].

Dar lucrul cel mai important datorat nunţii regale nu este faptul că se află peste secole că zece viori organizate în cinci părţi egale cântau stereofonic în două consorţii, ci faptul că, pentru a perpetua memoria strălucitei producţii, textul şi muzica baletului (cu titlul original *Balet comique de la Royne)* au fost tipărite în 1582[2], bucurându-se astăzi de un

[1] David D. Boyden, *The History of the Violin Playing from its Origins to 1761* (Oxford University Press, 2002), pag. 56.

[2] Boyden, *The History of the Violin Playing*, pag. 56. Conform lui David D. Boyden, o copie a primei ediţii (Paris: Adrian le Roy, Robert Ballard & Mamert Patisson,

https://biblioteca-digitala.ro

întreit titlu de întâietate: **primul balet, prima partitură tipărită păstrată integral** şi, incluse în ea, două seturi de dansuri instrumentale, special destinate viorilor, socotite a fi **„cea mai timpuriu tipărită partitură cunoscută pentru vioară"**[1].

- Între 1560-74, orchestra de coarde prindea contur, dovadă fiind cele treizeci şi opt de viori, în număr diferit în funcţie de registrul în care cântau – douăsprezece viori mari şi douăsprezece viori mici, şase viole şi opt violoncele –, comandate de Carol al IX-lea lui **Andrea Amati.**

- Între 1554-87, **Orlando di Lasso** (cca.1532-94) conducea *die Bayerische Hofkapelle* (*Capela curţii bavareze*) şi, deşi în Germania secolului al XVI-lea, muzica instrumentală în general şi cea pentru vioară în particular erau încă subordonate muzicii vocale, influenţa muzicii italiene începea să se simtă la festivităţile speciale ale curţii[2]. Perioada este importantă pentru subiectul de faţă datorită însemnărilor detaliate, tipice spiritului şi organizării nemţeşti, prin care astăzi sunt cunoscute plăţile făcute violoniştilor curţii de la München. Dar nu plata în sine interesează (există numeroase asemenea înregistrări făcute la diferite curţi ale Europei), ci faptul că prin ele se demonstrează existenţa conducătorului viorilor**,** concertmaestrul viitorului, cu rol evident în funcţionarea ansamblului. „Numărul violoniştilor varia, dar nu depăşea nouă (în 1569). <Anthonj Geiger> (= Antonio Morari), un italian ca mulţi alţii, apare devreme în aceste liste (cel puţin din 1568) şi trebuie să fi avansat rapid, devenind conducătorul viorilor (în textul tradus: *the leader of the violins*). În 1572

1582) se află la *British Museum*, iar partitura a fost republi-cată în colecţia *Chefs-d'oeuvres classiques de l'opéra français,* prefaţată de J.-B. Weckerlin (Paris, nedatată [1882?]).

[1] Idem. pag. 56.

[2] Pe 22 februarie 1568 a avut loc căsătoria dintre Wilhelm al V-lea, duce de Bavaria şi Renée de Lorraine; festivităţile, începute cu o zi mai devreme, au durat până pe 9 martie şi au fost amănunţit descrise de Massimo Troiano (un cântăreţ italian de la Curtea din München), a cărui relatare este prezentată pe larg de Charles van den Borren în "Orlande de Lassus et la musique instrumentale", *Revue musicale,* mai 1922, pag.111-26, citat de David D. Boyden în *The History of Violin Playing*, pag.62: „Atunci (odată cu servitul celui de-al doilea fel), <Antonio Morari şi tovarăşii săi, cu viorile lor, câteodată şi cu viole şi cu diferite alte instrumente, cântă cântece franţuzeşti, motete cu stil rafinat şi unele madrigale desăvârşite... şi asta până la ultimul fel>". Descrierea banchetului nupţial şi a muzicii special compuse de Orlando di Lasso**,** Alessandro Striggio şi Cipriano da Rore pentru fiecare fel de mâncare îndreaptă gândul, peste secole, spre *Dineul,* ultima parte din Suita pentru orchestră *Burghezul gentilom* de Richard Strauss.

https://biblioteca-digitala.ro

salariul său era de 270 de florini, pe când ceilalţi primeau 150 până la 180. În 1581 el primea 450[1]."

- În 1626, Ludovic al XIII-lea înfiinţa orchestra de coarde a curţii Franţei, *Les Vingt-quatre Violons du Roi* (*Roy* în ortografia franceză veche) sau *La Grande Bande*, devenită o bornă în istoria orchestrei. **Marin Marsenne** nota în *Traité sur l'harmonie universelle* (cartea a IV-a, pag. 177) că:

> „orchestra, ca cel mai perfect dintre instrumentele la care se cântă muzică de dans şi ca cea mai înaltă culme de frumuseţe încântătoare şi putere, a furnizat un sistem de referinţă mai sigur despre o nouă sonoritate, cu adevărat orchestrală; [...] orchestra era compusă din şase viori (*dessus*), şase violoncele (*basses*), patru viole cântând în registrul viorii a II-a (*haute-contres*), patru viole cântând în registrul alto (*tailles*) şi patru viole cântând în registrul tenor (*quintes*). Toate cele trei instrumente amintite la sfârşit erau acordate la unison, dar cântau în registre diferite. Întărirea celor mai acute instrumente şi a celor mai grave şi relativa supunere a părţilor interne erau paşi către organizarea orchestrei."[2]

De asemenea, **Marin Marsenne** evidenţia un violonist, **Louis Constantin** (cca.1585-1657), membru al *Vingt-quatre Violons du Roi*, pe care îl considera unul dintre cei mai mari virtuozi ai timpului. **Constantin** era violonist în *La Chambre du Roi* încă din 1618, iar în 1624 era numit *Roy des joueurs d'instruments*; acest titlu burlesc acoperea însă un post cât se poate de serios, care-i permitea titularului să perceapă taxe pe tot teritoriul Franţei de la oricine vroia să intre în această profesiune, dar care, în schimb, îl obliga să sprijine statutul breslei şi să-i pedepsească pe cei ce l-ar fi încălcat[3]. *Les Vingt-quatre* au devenit un model de organizare şi practică instrumentală şi au existat la curtea Bourbonilor până în 1761.

[1] Boyden, *The History of the Violin Playing*, pag. 62. Boyden face trimitere la documentele din vol. 3 al lucrării lui Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte derBayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (Leipzig, 1895).
[2] Weaver, "The Consolidation", pag. 13.
[3] Margaret Campbell, *The Great Violinists* (Robson Books, London, 2004), pag. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra în Baroc
(de la mijlocul secolului al XVII-lea până aproximativ în anul 1740)

Istoriografia muzicală consideră **Barocul** drept perioada naşterii orchestrei simfonice ca urmare a cristalizării structurii orchestrei de coarde, proces relativ rapid la scara istoriei şi caracterizat prin câteva etape de referinţă. De la mijlocul secolului al XVI-lea, permanenta pendulare a violoniştilor între Italia şi Franţa a fost motorul evoluţiei orchestrei sau, mai exact spus, **„italienii au dezvoltat instrumentul şi elementele tehnicii de cântat, dar francezii au conceput primii sonoritatea orchestrală**[1]**."** Schema acestei mişcări oglindeşte un exod al violoniştilor italieni spre Franţa (mai târziu şi spre alte capitale europene) în mai multe valuri, cu reveniri şi adoptări ale practicilor muzicale perfecţionate în creuzetul artistic parizian, dar şi exportul noilor practici către toată Europa, atât prin violoniştii italieni, cât şi prin cei francezi.

Un prim val, datorat intrării familiei Medici în casa de Valois a Franţei, poate avea drept prototip importul ansamblului de violonişti italieni conduşi de **Balthasar de Beaujoyeulx**, citat în rândurile de mai sus. Cele zece viori amintite, de diferite mărimi, organizate în cinci părţi egale alcătuiau două *consorţii* aşezate în capetele opuse ale sălii; nu era vorba de o orchestră, dar dublarea vocilor era un prim pas spre aceasta. Noua practică instrumentală s-a întors în Italia în muzica pentru *intermedii*[2], în cea de operă (în *L'Orfeo* montat la Mantua în 1607, **Claudio Monteverdi**[3]**,** folosea „zece viori [„Dieci viole da brazzo"], [...] împărţite în cea mai mare parte a operei în două ansambluri: cinci vizibile publicului, celelalte cinci ascunse în spatele scenei," reunite însă în *grand finale* şi cântând câte două pentru o voce[4]) şi în muzica festivă sau de dans ocazională (o notă manuscris de la

[1] Weaver, "The Consolidation", pag. 10.

[2] *Intermedii:* momente de legătură; practica teatrală florentină din sec. al XVI-lea prevedea ca înainte, după şi între actele unei piese, să existe nişte momente de legătură cu cântece, muzică instrumentală, decoruri spectaculoase, costume şi efecte teatrale.

[3] Claudio Monteverdi (1567-1643): compozitor, instrumentist de *viola da gamba* şi cântăreţ italian. Compoziţiile lui, deseori considerate revoluţionare, au făcut trecerea de la muzica **Renaşterii** la cea a **Barocului**. Opera *Orfeo,* una dintre primele opere scrise vreodată, se cântă regulat şi astăzi.

[4] John Spitzer; Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra, History of an Institution, 1650-1815* (Oxford University Press, 2005),, pag. 43.

https://biblioteca-digitala.ro

începutul *Serenatei* de **Antonio Cesti**[1]**,** scrisă la Florenţa în 1662 cu ocazia naşterii unui nou duce de Medici, specifica: „*Sinfonia* ar trebui să fie cântată dublând în felul ansamblurilor din Franţa [*raddopiate all'uso de concerti di Francia*], după cum urmează: şase viori, patru viole alto, patru viole tenor, patru viori bas, o violă contrabas, o spinetă mică, o spinetă mare, o teorbă şi o lăută.")[2]. Franţa, la rândul ei, începea să exporte violonişti. Exemplul celor *Vingts-quatre Violons du Roi* era urmat la multe curţi europene. La curtea engleză sub Charles I (1625-49), influenţa franceză era puternic exercitată de o întreagă pleiadă de violonişti (**Adam Vallet**, **Sebastian La Pierre**, **Jacques Bochan**, **Étienne [Stephen] Nau**[3] şi **Nicholas Picart**)[4]. După Restauraţie (1660), această influenţă avea să fie total eliminată şi niciun muzicant străin nu va mai avea voie să ocupe vreo funcţie publică[5]; nici chiar **Georg Friedrich Händel**, cu tot succesul său, nu a deţinut poziţii oficiale la curtea lui William al III-lea[6]. În 1638, *King's Violins* erau în număr de cincisprezece, funcţionau ca un ansamblu inde-pendent şi stabil, cu mai mulţi instrumentişti pentru fiecare voce. La curtea de Brunswick-Wolfenbüttel, **Pierre-Francisque Caroubel**[7] şi alţi violonişti francezi aduseseră cu ei un mare repertoriu de dansuri publicate de **Michael Praetorius** în 1612 sub titlul de *Terpsichore Musarum.* Între 1647-54, regina Christine a Suediei avea la curte un ansamblu de violonişti francezi, nu mai mare însă de opt violonişti[8].

---

[1] Antonio Cesti (1623-69): compozitor, cântăreţ şi organist italian; a fost muzician la curtea ducală de la Innsbruck (1652), *maestro di cappella* la Florenţa şi la curtea papală (1660), apoi *Vice-Kapellmeister* la Viena (1666).

[2] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 68.

[3] Étienne [Stephen] Nau (1600-47): violonist-compozitor francez, *leader* al *King's Violins.*

[4] Peter Holman, *Four and Twenty Fiddlers, The Violin at the English Court 1540-1690* (Clarendon Press, Oxford, 2002), pag. 228-30.

[5] *Encyclopaedia Britannica* (Cambridge University Press, 1911), 11th edition, cap. XXIV, pag. 706. **The Settlement Act** din 1701, în-afară de stabilirea succesiunii la tron a Casei de Hanovra, mai stipula că „no person born out of the kingdoms of England, Scotland, or Ireland...shall enjoy any office...either civil or military."

[6] Donald Burrows, *Handel* (Oxford University Press, 1994), pag. 117-8, 122-4. Händel a ocupat poziţiile de *Music Master* pentru prinţesele regale şi de *Composer to the Chapel Royal*, care din punct de vedere administrativ nu erau considerate funcţii guvernamentale.

[7] Pierre-Francisque Caroubel (?-1611): violonist-compozitor francez, cunoscut pentru muzica sa de dans, *bransles* şi *galliardes*, parte publicate în antologia *Secret des muses* (Amsterdam, 1615), parte în culegerea lui Michael Praetorius *Terpsichore Musarum* (1612).

[8] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 68.

https://biblioteca-digitala.ro

La mijlocul secolului al XVII-lea, exponentul celui de al doilea val a fost **Jean-Baptiste Lully (**1632-87), un alt italian ajuns faimos la curtea regală a Franţei, unde a condus destinele muzicii franceze în general, dar, în special, a creat la Paris *l'Orchestre de l'Opéra*, în care, pentru prima dată, se întâlneau pe aceeaşi listă de plată instrumente de facturi diferite (corzi, clavecin, teorbe şi instrumente de suflat). Instrumentiştii nu deţineau titluri, ci mai degrabă slujbe, pe care le câştigau prin audieri sau desemnări, mai degrabă decât prin cumpărare ca la *Grande Bande*. În funcţie de rolul îndeplinit, *les cordes* erau împărţite în *le petit choeur* pentru acompaniamentul cântăreţilor în *récits* şi *airs* (îndeplinind dubla funcţie de *continuo* şi *concertino* cu textura muzicală pe trei voci) şi *le grand choeur* pentru acompaniamentul părţilor corale şi interpretarea muzicii scrise numai pentru orchestră (*ouvertures, ritournelles, symphonies*). *Le grand choeur,* ca orchestră de coarde cu o relativ egală distribuţie de instrumente pe cinci voci (păstrată de **Lully** din tradiţia **Renaşterii**), dar cu o uşoară accentuare pe vocile extreme, avea să fie modelul urmat de primele orchestre baroce germane. Asemănarea cu viitorul *concerto grosso* italian era doar aparentă, divizarea nefiind rodul unui principiu de dialectică muzicală, ci al adaptării sonorităţii orchestrale la muzica vocală sau la cea de dans. *L'Orchestre de l'Opéra* a fost **prima mare orchestră**,[1] integrată, fixă, sub o singură administraţie şi o singură conducere (violonist-compozitor-dirijor).

Pasul următor, de răspuns, a fost perioada **Arcangelo Corelli** (1653-1713). **Corelli** a generat un adevărat fenomen; el nu a fost doar violonistul virtuoz şi compozitorul de mare faimă cunoscut în toată Europa, ci şi factotumul activităţii orchestrale: recruta instrumentiştii, organiza transportul lor, le plătea salariile, făcea repetiţiile şi conducea concertele. **„Orchestra lui Corelli"** era bazată în proporţie copleşitoare pe corzi şi nu includea instrumente cu claviatură. Rareori şi pentru efecte speciale erau invitaţi tromboni sau trompete, iar flauţii şi oboaiele au fost folosite numai spre sfârşitul perioadei **Corelli** (1704-9). Nu era vorba despre o orchestră fixă, ci de una variabilă în funcţie de muzica ce trebuia interpretată. Numărul muzicienilor putea fi de numai zece cordari[2] sau putea ajunge până

[1] Între 1680-1704 a fost cea mai mare orchestră fixă din Europa cu patruzeci şi doi de instrumentişti şi un *batteur de mesure.*

[2] În 1686, un *Te Deum* la biserica San Luigi dei Francesi a fost cântat de şase viori, patru *violoni* şi o orgă. (Jean Lionnet, "La Musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII^{ème} siècle", în *Note d'archivio per la storia musicale,* 1985-6, pag.151, citat de Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 124).

https://biblioteca-digitala.ro

până la şaizeci şi nouă.[1] Indiferent de mărimea ansamblului, balanţa rămânea consecventă în proporţii şi arăta o clară îndepărtare de idealul renascentist al distribuţiei egale a părţilor: viorile erau aproape jumătate din numărul total de instrumente, iar numărul başilor (violoncele, violoni şi contrabaşi) oscila între o pătrime şi o treime; doar proporţia violelor varia semnificativ de la o pătrime din total în ansamblurile mici la o optime, a noua parte sau mai puţin în ansamblurile mari. În spatele acestei fluctuaţii, se întindea însă un sistem stabil şi eficient de organizare, asemănător cu practicile de astăzi. În urma unei cercetări efectuate asupra efectivului orchestrei, care cântase şaisprezece reprezentaţii între februarie 1702-august 1705, s-a ajuns la concluzia că în jurul lui **Corelli** însuşi era un „miez" permanent de unsprezece instrumentişti, căruia i se adăugau progresiv, în funcţie de evenimentele la care participau, un prim grup de nouăsprezece „colaboratori permanenţi", apoi un altul de şaptesprezece „colaboratori ocazionali" şi la sfârşit încă unul de zece muzicieni, care nu avuseseră decât o singură participare.[2] Această organizare corespundea perfect cu stilul de *concerto grosso* practicat în orchestra lui **Corelli** şi era, într-un fel, imaginea în oglindă a muzicii cântate. „Miezul" orchestrei cânta partea de *concertino* (*solo*), format din două viori şi un violoncel,[3] iar restul orchestrei mari cânta *concerto grosso* (*ripieno*). Grupul *concertino* cânta deseori pe un podium, restul orchestrei fiind aranjat în jurul lui pe câteva rânduri în semicerc. Soliştii din *concertino,* cât şi instrumentiştii din fruntea *ripieni*-lor erau aleşi dintre cei mai experimentaţi muzicieni şi, în consecinţă, erau plătiţi mai bine decât restul orchestranţilor. „La *Academia Campidoglio*[4] din 1702, de exemplu, cei mai mulţi muzicieni au fost plătiţi cu 1,5 scuzi. **Giuseppe Valentini** şi **Paolomaria Ceva**, totuşi, au primit câte 2 scuzi fiecare, **Matteo Fornari** a primit 3 scuzi; **Filippo Amadei**, violoncelistul, a fost plătit cu 9 scuzi, iar **Corelli** însuşi a fost plătit cu 15 scuzi."[5] Şi nu întâmplător era aşa, deoarece responsabilitatea maximă cădea pe umerii

[1] În 1694, o *cantata* comandată de cardinalul Ottoboni a fost cântată în grădinile palatului Ruspoli de treizeci şi opt de viori, cinci viole, douăzeci şi cinci de *violoni* şi contrabaşi, o lăută. (HANS JOACHIM MARX, "Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli", în *Analecta musicologica* 5, 1968, pag.143; citat de SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 124).

[2] SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 126-30.

[3] Corelli cânta de regulă în *concertino* împreună cu Mateo Fornari, elevul şi prietenul său, şi cu Filippo Amadei, unul dintre cei mai buni violoncelişti din Roma.

[4] **Accademia del Disegno,** ţinută în fiecare primăvară pe Campidoglio**,** era festivitatea prin care se decernau premiile pentru arhitectură şi desen, la care Corelli a cântat cu orchestra sa între 1702-9.

[5] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 127.

https://biblioteca-digitala.ro

soliştilor şi în special pe ai primului violonist, a cărui importanţă devenise mult mai mare de când **Arcangelo Corelli** introdusese în tehnica de compoziţie a vremii divizarea viorilor în două părţi (vioara I şi vioara a II-a), valabilă şi în *concertino*. El era cel care impunea stilul interpretării şi veghea la repetiţii ca să fie respectat. **Charles Burney**[1] a consemnat mărturia directă a lui **Francesco Geminiani**,[2] elev al lui **Corelli** şi viitor *capo d'orchestra* la Teatrul San Carlo din Neapole (1711), care spunea că fusese:

> „ [...] extrem de impresionat de conducerea frumoasă [de către **Corelli**] a orchestrei sale, a cărei interpretare, de o acurateţe neobişnuită, dădea concertelor un efect uimitor atât pentru ochi, cât şi pentru ureche."

Apoi, citându-l tot pe **Geminiani**, **Burney** a dat şi explicaţia acestei performanţe interpretative:

> „**Corelli** considera esenţial pentru întreaga orchestră ca arcuşele lor să meargă toate exact împreună, toate sus, toate jos; astfel că la toate repetiţiile sale, care precedau mereu fiecare reprezentaţie publică a concertelor sale, el oprea imediat orchestra dacă descoperea vreun arcuş pe dos."[3]

Corelli a impus şi consacrat rolul important al primului violonist, care devenea astfel vedeta *concerto*-ului *grosso* şi, în perspectivă, deschidea drumul concertmaestrului orchestrei clasice, romantice şi postromantice. Deşi nu el a inventat *concerto grosso* [**Alessandro Stradella** (1639-82) şi **Giuseppe Torelli** sunt creditaţi cu inventarea acestui gen de concert pentru orchestră de coarde, gen bazat pe principiul dialogului între două grupe instrumentale de mărimi diferite], **Corelli** i-a dovedit posibilităţile, l-a

[1] Charles Burney (1726-1814): important istoric muzical englez. Pentru a strânge date, el a făcut două călătorii: prima în 1770, ale cărei observaţii au apărut în *The Present State of Music in France and Italy* (1771), iar a doua în 1772, urmată de publicarea *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (1773). Cele două lucrări sunt o sursă foarte importantă pentru istoriografia muzicală.

[2] Francesco Geminiani (1687-1762): violonist de renume, compozitor şi teoretician al muzicii italian; a introdus viola în *concertino* alături de viori şi violoncel, creând premiza apariţiei cvartetului de coarde. Din 1714, a trăit în Anglia, sub protecţia specială a lui William Capel, al treilea Earl de Essex.

[3] Charles Burney, *A General History of Music* (1776, 1778-9), ed. Frank Mercer (New York: Harcourt Brace, 1935), pag. 443.

https://biblioteca-digitala.ro

popularizat, a scris primele lucrări importante ale genului[1] [fără de care **Antonio Vivaldi** (1665-1720), **Georg Friedrich Händel** (1685-1759) sau **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) n-ar fi putut crea celebrele lor *concerti grossi*] şi l-a impus în muzica **Barocului** drept genul emblemă, aşa cum avea să fie *simfonia* pentru **Clasicism**. Greu de spus care dintre inovaţii a deţinut întâietatea şi a avut înrâurirea determinantă: organizarea orchestrei asupra tehnicii componistice sau aceasta din urmă asupra structurii mobile a orchestrei? Mai degrabă, ca şi în cazul perfecţionării viorii (relaţia lutier-violonist), compozitorii şi interpreţii s-au influenţat reciproc, iar când erau întruchipaţi într-una şi aceeaşi persoană, ca în cazul lui **Arcangelo Corelli**, realizarea era cu atât mai importantă, mai organică.

„Ca şi **Lully**, el şi-a organizat şi condus propria orchestră şi a compus muzică pentru a fi cântată de acea orchestră. [...] Orchestra lui **Corelli**, ca şi cea a lui **Lully**, era bazată pe o tradiţie pre-existentă de ansambluri de coarde şi stilul său muzical era bazat pe procedeele predecesorilor lui (**Lully** inclusiv). El a sintetizat aceste procedee într-un stil de compoziţie de succes pentru ansambluri orchestrale, care, ca şi stilul **Lully**, a servit ca model pentru multe generaţii viitoare[2].” În acelaşi timp, în teatrele de operă din nordul Italiei, orchestra de coarde devenea din ce în ce mai importantă, efectivele ei diversificate se dublau[3], stilul de interpretare era mai compact, compozitorii italieni, printre care şi **Vivaldi**, îşi etichetau propriile piese compuse cu dublu punctaj, tirade şi diverse ornamentaţii scrise cu note reale, ca fiind *alla francese*. „Schimbările stilului muzical care au avut loc între 1690 şi 1730 au mărit în mare măsură rolul instrumentelor cu coarde şi arcuş în opera italiană[4].” Evoluţia muzicii de operă din deceniile următoare va urma aceeaşi tendinţă şi va confirma concluzia că „dacă baletul a fost cel care a pus sământa orchestrei de coarde în Franţa, opera şi oratoriul au fost în Italia[5].”

---

[1] Deşi în toate concertele se cântau compoziţiile lui, singurele lucrări existente astăzi, scrise de **Corelli** pentru orchestră, sunt celebrele op. 6: *12 concerti grossi (8 concerti da chiesa şi 4 concerti da camera pentru concertino de două viori şi cello, ripieno de coarde şi continuo)*, tipărite la Amsterdam în 1714, după moartea compozitorului.

[2] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 115.

[3] Idem. pag. 142. În 1707, corzile de la *Teatro Ducale* din Milano erau dublate, ajungând la optsprezece viori, opt viole, trei *violoni* şi trei contrabaşi. Numărul viorilor a continuat să crească până la douăzeci şi două în 1747 şi treizeci în 1778.

[4] Idem. pag. 148.

[5] Weaver, “The Consolidation”, pag. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

Supremaţia celor două culturi violonistice şi orchestrale avea să se manifeste în toată Europa. În Germania, apariţia unui întreg curent al **Lulliştilor** a fost determinată de impresia extrem de puternică, pe care curtea de la Versailles a lăsat-o asupra prinţilor germani. La curţile de pe tot cuprinsul Germaniei luau fiinţă orchestre de *Französische Geiger* şi se compunea *nach ietziger französischer Manier*[1], iar muzicienii germani erau trimişi să studieze la Paris interpretarea în stil francez. O mărturie aproape anecdotică, păstrată în arhivele de la Ansbach, ilustrează cum disciplina modei franceze intrase în coliziune cu tehnica violoniştilor tradiţionalişti germani, cărora pare să le fi dat dureri de cap, dar mai ales de mână dreaptă. Se spune că **Johann Sigismund Kusser** (1660-1727), un foarte tânăr *Kapell-meister,* proaspăt întors de la Paris, fusese reclamat pentru că ... repeta în stil francez în fiecare zi (!). Iată cum violonistul locului, **Johann Mayer**, se plângea în scrisoarea adresată margrafului:

> „ [...] tânărul **Kusser** de la Stuttgart a propus acum ca **repetiţiile în stil francez să aibă loc în fiecare zi**. [...] Puţina ştiinţă pe care o am în cântatul la vioară am învăţat-o la curtea vieneză de la unul dintre cei mai de seamă maeştri din lume şi la un preţ destul mare. Până acum Serena Dumneavoastră Înălţime a fost mulţumită de neînsemnata mea persoană, [...] dar **dacă adopt trăsătura scurtă (franceză) de arcuş**, eu va trebui să renunţ la a mai cânta orice fel de solo decent – într-adevăr eu nu voi mai putea să acompaniez în biserică sau alte piese vocale[2].”

Disciplina orchestrală şi stilul interpretativ *à la manière de Jean-Baptiste* au fost general acceptate, iar „suite din muzica lui **Lully** şi suite de dansuri franceze introduse de o uvertură în maniera sa au devenit **primul repertoriu internaţional de muzică pentru orchestră**[3]”.

În perioada cuprinsă între anii 1685-1715, *die Hofkapellen* germane au trecut treptat de la organizarea ansamblurilor tip **Renaştere** la cea de orchestră. Exemplul curţii de la Versailles a determinat o adevărată

[1] De exemplu, Georg Bleyer (1647-?după 1694), muzician la curţile din Rudolfstadt, Saxa-Lauenburg şi Schlackenwerth (Ostrov), a scris *Lust-Music nach ietziger französischer Manier gesetzt, bestehend von unterschiedlichen Airn, Gavotten, Gagliarden, Giquen, Chansons, Allemanden, Sarabanden, Couranden ...* (Leipzig, 1670). Bleyer vizitase Parisul şi intrase în contact cu muzica lui Lully.

[2] Curt Sachs, “Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672-1686)”, *Sammelbände der IMG*, 9 (1909-10), pag. 131, citat în Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 220-1.

[3] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 103.

https://biblioteca-digitala.ro

întrecere între curţile princiare din Germania, nu numai în domeniul strict muzical, dar şi în copierea fastului atins de curtea lui Ludovic al XIV-lea în montarea spectacolelor de balet şi operă, în teatrul vorbit, în arhitectură. În general, toate transformările au urmat acelaşi tipar. Spre mijlocul secolului, cele mai importante orchestre erau cele ale curţilor de la Dresda, Mannheim, Berlin şi Stuttgart.

- La **Dresda**, venirea la tron în 1694 a lui Friedrich August I (August der Starke)[1] a însemnat perioada de emulaţie culturală a Saxoniei[2]. În domeniul muzical, aplecarea suveranului către arta franceză a dus la transformarea relativ rapidă a vechii *Kapelle* într-o orchestră alcătuită după modelul francez, cu un *Streich* pe cinci voci (în total şaisprezece instrumente), cu flauţi transversali, *blockflöte*, oboaie şi fagoţi. Asimilarea stilului francez de interpretare s-a datorat angajării instrumentiştilor francezi în fruntea grupelor de viori, violoncele şi suflători. Noua disciplină a determinat treptat muzicienii să părăsească practica de mânuire a mai multor instrumente în favoarea strictei specializări pentru un singur instrument. În 1709, în fruntea orchestrei de la Dresda a fost numit **Jean Baptiste Volumier**[3]**,** care şi-a petrecut acolo ultimii douăzeci de ani din viaţă în funcţia de concertmaestru, perioadă în care l-a cunoscut şi susţinut pe **Johann Sebastian Bach**. Ca emisar al electorului şi *Konzertmeister* al orchestrei acestuia**, Volumier** „a mers la Cremona în 1715, unde a aşteptat trei luni pentru ca **Stradivari** să termine duzina de instrumente”[4] comandate

[1] Friedrich August I: Elector de Saxonia între 1694-1733 şi Rege al Poloniei şi Mare Duce al Lituaniei între 1697-1704 şi din nou între 1709-33.

[2] Dresda augustană a avut o perioadă de maximă înflorire; era supranumită „Florenţa de pe Elba”. În 1708, descoperirea secretului fabricării porţelanului chinezesc a dus la apariţia celebrelor manufacturi de la Meissen. În 1711 au început lucrările de construcţie ale celui mai ambiţios proiect arhitectural al Dresdei, *der Zwinger*, un spaţiu în aer liber înconjurat de galerii şi pavilioane fastuos decorate, de fântâni şi arcade. Pe 3 septembrie 1719 a fost inaugurată noua operă (*der Oper am Zwinger*), cu două mii de locuri, cea mai mare sală de operă la nord de Alpi, extravagant decorată de veneţianul Alessandro Mauro. Biserici celebre ca Hofkirche, Kreuzkirche şi Frauenkirche au fost terminate sau ridicate de succesorul lui, până în 1751.

[3] Jean Baptiste Volumier [Woulmyer] (1670-1728): violonist flamand; a studiat la Paris, a fost *maître de ballet* şi *Konzertmeister* la curtea de la Berlin, iar între 1709-28 *Konzertmeister* la Dresda.

[4] Anne Mischakoff Heiles, *Mischa Mischakoff, Journeys of a Concertmaster* (Harmonie Park Press, 2006), pag. 121.

https://biblioteca-digitala.ro

de Friedrich August celebrului lutier[1]. Condusă de **Volumier**, orchestra din Dresda ajunsese la un nivel excepţional de precizie, fără îndoială ajutată de venirea în 1710 a contrabasistului **Jan Dismas Zelenka**[2] şi, doi ani mai târziu, a violonistului **Johann Georg Pisendel**[3]**,** care avea să-i urmeze lui **Volumier** în funcţia de concertmaestru. În autobiografia sa, **Johann Joachim Quantz**[4] a descris în cuvinte laudative, de fin observator, tabloul nivelului remarcabil atins de orchestra de la Dresda, cuvinte deseori citate de majoritatea istoricilor muzicali:

> „ [...] în luna martie a anului 1716 am mers la Dresda. Aici am devenit în scurt timp conştient că simpla cântare a notelor aşa cum sunt notate de compozitor era departe de a fi cel mai mare merit al unui muzician [...] *Die Hofkapelle* era deja la vremea aceea într-o condiţie deosebit de prosperă. Ea se distingea deja de multe alte orchestre prin egalitatea stilului de execuţie francez, introdus de concertmaestrul din acel timp, **Volumier**; mai târziu, sub celălalt concertmaestru, *Herr* **Pisendel**, care a introdus un stil mixt, ea a dobândit o fineţe a interpretării, pe care, în toate călătoriile mele de mai târziu, nu am auzit-o depăşită [...] Am fost foarte uimit şi zelul meu pentru continuarea studiilor muzicale s-a dublat. Vroiam să mă

[1] Idem. pag. 121. Printre aceste instrumente se afla şi vioara cunoscută sub numele de vioara Adam, nume ce i se trage de la John Adam din Blackheath, care a intrat în posesia viorii în 1875. Colecţia lui Adam includea patru viori Stradivarius, toate construite în 1714; din păcate, în 1882, pierderile în afaceri l-au determinat pe Adam să se despartă de colecţia sa.

[2] Jan Dismas Zelenka (1679-1745): compozitor baroc ceh; a fost de asemenea un virtuoz al celui mai mare membru al familiei violelor, *il violone,* corespondentul contrabasului din familia viorilor. Şi-a petrecut întreaga viaţă artistică la curtea de la Dresda.

[3] Johann Georg Pisendel (1687-1755): cel mai important violonist german al timpului său, *Konzertmeister* al orchestrei din Dresda între 1728-55, pedagog al viorii şi compozitor. Vivaldi, Telemann şi Albinoni i-au dedicat concerte. Influenţat de muzica italiană, el însuşi a compus şapte concerte şi o sonată pentru vioară solo în la minor, presupusă a-l fi inspirat pe J. S. Bach în scrierea partitelor şi sonatelor sale pentru vioară solo.

[4] Johann Joachim Quantz (1697-1773): flautist, constructor de flaute şi compozitor german; a adăugat flautului o a doua clapă şi a inventat modalitatea de acordaj prin alunecare. Celebra lui metodă pentru flaut *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752) a fost în acelaşi timp un foarte cuprinzător tratat asupra muzicii timpului său.

https://biblioteca-digitala.ro

> pregătesc astfel încât şi eu să pot deveni cu timpul un membru destul de bun al acestei companii excelente."[1]

La dorinţa prinţului moştenitor, viitorul Friedrich August II, mare iubitor de *opera seria* italiană, orchestra, formată din muzicieni de primă mână, începea să primească din ce în ce mai mulţi instrumentişti italieni; printre ei s-a numărat şi furtunosul violonist italian **Francesco Maria Veracini**.[2] Din păcate, şederea lui **Veracini** la Dresda (1716-22) s-a terminat brusc, căci … „el s-a aruncat pe fereastră şi şi-a rupt piciorul, vătămare de care nu s-a vindecat niciodată. Se zice că aceasta s-a întâmplat din cauza umilirii lui provocate de o farsă pusă la cale de **Pisendel** pentru a-l înjosi [*sic*] [3]." Una dintre politicile lui Friedrich August I a fost să-şi trimită principalii muzicieni (*der Konzertmeister* **Volumier, Pisendel,** *der Kapellmeister* **Johann Christoph Schmidt** şi **Zelenka**) în centrele muzicale importante cu scopul de a studia ultimele dezvoltări din tehnica muzicală şi, în acelaşi timp, să arate nivelul ridicat al practicii muzicale de la curtea din Dresda. În acest sens, câteva călătorii au avut loc la Paris (1715), la Berlin şi Veneţia (1716), la Viena (1717). Vizita la Veneţia avea să fie cea mai importantă pentru viitorul artistic al lui **Pisendel** şi, implicit, al orchestrei pe care el avea să o conducă timp de peste un sfert de veac. În timpul acestei şederi, **Pisendel** a luat lecţii de vioară cu **Antonio Vivaldi** şi a devenit un fervent admirator al creaţiei acestuia. Datorită legăturii lor, **Vivaldi** a dedicat numeroase concerte lui **Pisendel** şi orchestrei sale; interpretarea lor la Dresda a dus la popularizarea muzicii „călugărului roşu" în spaţiul german, muzică ce a exercitat o puternică influenţă asupra compozitorilor saxoni (**Pisendel** însuşi printre ei), dintre care cel mai important a fost **J. S. Bach**. În practica orchestrală, se pare că **Pisendel** a fost primul concertmaestru care a pus arcuşe, „regula arcuşului în jos" nemaifiind suficientă în contextul depărtării muzicii pentru vioară de menirea ei originară de muzică de dans şi, implicit, al diversificării metrilor folosiţi în compoziţie. Cei doi *Konzertmeister*, **Volumier** şi **Pisendel**, au

---

[1] Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1754-78; republicată de Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1970), pag. 206. Autobiografia VIAŢA LUI J. J. QUANTZ DESCRISĂ DE EL ÎNSUŞI *A APĂRUT ÎN* primul volum al acestei lucrări.

[2] Francesco Maria Veracini (1690-1768): violonist virtuoz şi compozitor italian; a dus o viaţă de peregrinări la Londra, Dresda, Düsseldorf, Veneţia, cu reveniri în Florenţa natală. Este cunoscut pentru numeroasele sale sonate pentru vioară şi *basso continuo.*

[3] Henry C. Lahee: *Famous Violinists of Today and Yesterday* (The Echo Library, 2006), pag. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

creat „cea mai bună orchestră din Europa de la începutul secolului al XVIII-lea", după aprecierea lui **Quantz**[1].

Ca un corolar a tot ceea ce s-a afirmat mai sus despre destinul muzical al Dresdei, este instructiv de amintit că prima formaţiune orchestrală din acest oraş are data de naştere **22 septembrie 1548**! Înfiinţată de electorul Moritz al Saxoniei, actuala *Sächsische Staatskapelle Dresden* „este nu numai una dintre cele mai vechi orchestre din lume şi cu cea mai bogată tradiţie, dar s-ar putea să fie singura care a cântat continuu timp de mai mult de patru secole şi jumătate şi care în acelaşi timp a fost întotdeauna una dintre orchestrele importante de-a lungul diferitelor epoci. **Heinrich Schütz** ştia deja la mijlocul secolului al XVII-lea că 'ea va putea să strălucească mai departe şi să fie preţuită ca o lumină printre capelele protestante'. **Jean-Jacques Rousseau** caracteriza orchestra drept '[...] cea cu cele mai echilibrate forţe şi cu cel mai perfect ansamblu'. În 1823, într-unul din carnetele de conversaţie ale lui **Beethoven** este afirmat: 'Se spune în general că *Dresden Hofkapelle* este cea mai bună orchestră din Europa.' Pentru **Richard Wagner** ea era o 'harpă miraculoasă', iar **Richard Strauss** o numea 'cea mai bună orchestră de operă din lume'[2]."

- La **Stuttgart**, orchestra ducilor de Württemberg a fost un alt exemplu de înflorire a practicii muzicale la curţile princiare germane sub influenţa culturii franceze şi sub imboldul spiritului de competiţie culturală dintre conducătorii micilor state germane - frumoasă întrecere, curmată însă deseori de rivalitatea militară (!). Meritul a fost al lui Eberhard Ludwig (duce între 1693-1734)[3], care a transformat micuţul ansamblu al curţii într-unul dintre ansamblurile celebre ale Europei. Încă din 1683, la curte era angajată o orchestră de violonişti francezi, care acompania lecţiile de dans ale micuţului duce de şapte ani şi ale celor două surori ale sale.[4] Treptat, influenţa străină s-a răspândit în *Hofkapelle* şi a determinat divizarea clară între simplii *Hofmusiker,* care mânuiau mai multe instrumente, şi mai selecţii *Kammermusiker* specializaţi. După modelul altor curţi, tinerii

[1] Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge*, pag. 206.

[2] Prezentarea *Sächsische Staatskapelle Dresden* pe www.bach-cantatas.com/Bio/SSKD.

[3] Pe lângă arta muzicală, curtea de la Stuttgart i-a dat atenţie şi celei teatrale, angajând o trupă de actori, care să joace comedii franţuzeşti. De asemenea, pavilionul de vânătoare de la Ludwigsburg a fost transformat într-unul dintre cele mai mari castele din Europa, devenind reşedinţa ducelui şi a guvernului, după modelul lui Ludovic al XIV-lea şi al curţii sale de la Versailles.

[4] Samantha Kim Owens, "The Württemberg Hofkapelle, c. 1680-1721", dizertaţie de doctorat la Victoria University of Wellington, 1995, pag. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicieni talentaţi erau trimişi la Paris pentru a fi şcoliţi în secretele stilului muzical francez.

Documente contemporane[1] arată că în 1714, *die Hofkapelle* avea o formaţie de bază de nouăsprezece membri: nouă viori şi viole, un violoncel, o vioară bas, doi *violoni*, două oboaie, un flaut, doi corni, cărora li se adăugau la nevoie „câţiva cântăreţi, un trompetist de curte şi pictorul de portrete al curţii" pe post de cordari[2]. În 1717, un alt registru completat de *Kapellmeister* **Theodor Schwartzkopff** (1659-1732) enumera o listă de douăzeci de instrumentişti, majoritatea cu multiplă manualitate, care corespundeau cu o structură a ansamblului de cinci viori, trei viole, un violoncel, o *viola da gamba*, o vioară bas, un *violone*, trei oboaie, doi corni, plus zece trompete, ai căror mânuitori puteau de asemenea cânta la instrumente cu coarde[3]. Dar documentele din arhive nu furnizează numai asemenea date aride, ci şi unele neobişnuite pentru Germania secolelor XVII-XVIII şi pitoreşti, căci unul dintre trompetişti era... o trompetistă „din tată în fiică", **Elisabeth Schmid**, despre care **Schwartzkopff** scria cu oarecare maliţie că:

> „ştie cum să cânte foarte multe piese la trompetă, dar altfel nu înţelege aproape nimic despre muzică"[4].

Tot în 1717, documentele rămase de la *der Oberkapellmeister* **Johann Georg Christian Störl** (1675-1719), violist specializat la Viena şi la Roma cu **Corelli**, dezvăluie pentru prima dată că orchestra pentru *Taffelmusik* era organizată în patru viori I (!), trei viori secunde (!), două viole prime, două viole secunde, o vioară bas, o *viola da gamba*, un *violone*, plus două oboaie, doi corni şi un fagot[5]. Cel puţin în privinţa viorilor se ajunsese la împărţirea standard încetăţenită de **Corelli**. În ciuda suişurilor şi coborâşurilor istorice, orchestra curţii de Württemberg avea să existe şi să se dezvolte de-a lungul întregului secol XVIII. „Muzica modernă cerea ansambluri din ce în ce mai mari şi cum *Kapelle*-le vecinilor săi creşteau ca să satisfacă cererea, Eberhard Ludwig a simţit că nu avea altă alegere decât

[1] Arhivele bibliotecii Universităţii din Rostock (Universitätsbibliothek) sunt depozitarele documentelor de la curtea de Württemberg, care au stat la baza cercetării Samanthei Kim Owens pentru teza ei de doctorat "The Württemberg Hofkapelle, c.1680-1721" (1995).
[2] Owens, "The Württemberg Hofkapelle", pag. 443.
[3] Idem. pag. 462.
[4] Idem. pag. 467.
[5] Owens, "The Württemberg Hofkapelle", pag. 296.

https://biblioteca-digitala.ro

să-şi mărească orchestra. În 1731, pe lista de plată erau peste treizeci de instrumentişti[1]." O orchestră puţin ciudată ca alcătuire (zece viori, un violoncel, o *viola da gamba,* un *violone,* **cinci** oboaie, un flaut, un fagot, doi corni, **şapte** trompete, o tobă),[2] dar cu siguranţă impunătoare!

- La **Darmstadt**, Ernst Ludwig (*Landgraf* de Hesse-Darmstadt între 1688-1739)[3], francofil şi muzician (cânta la *viola da gamba* şi compunea suite instrumentale), a modernizat *die Kapelle* adăugând violonişti şi instrumente de suflat franţuzeşti. O pleiadă de violonişti francezi – **J. B. Tayault, P. F. Demoll, F. J. Étienne, F. Dubois** – erau angajaţi ca maeştri de balet, cântau în orchestra curţii[4] şi, după cutuma timpului, când dansurile erau incorporate în opere italiene, conduceau ansamblul şi deseori compuneau muzica pentru balet. În 1709, când **Christoph Graupner**[5] devenea *Kapellmeister* pentru o jumătate de secol [*sic*], orchestra avea deja douăzeci şi doi de muzicieni şi efectivul ei avea să fluctueze între douăzeci şi patruzeci de instrumentişti de-a lungul înregului secol XVIII, indiferent de crizele financiare pe care avea să le traverseze curtea de la Darmstadt. Cert este că şi la Darmstadt, noile reguli de compoziţie muzicală au determinat o reconfigurare a orchestrei cu numărul cordarilor crescut atât cât să fie câţiva instrumentişti pentru fiecare voce şi cu viorile dublate mai mult decât celelalte corzi.

- **Londra** muzicală a fost şi ea tributară „invaziei" muzicanţilor italieni şi francezi. Dar ea se poate lăuda cu faptul de a fi fost martorul organizării primelor forme de practicare a muzicii pentru un public plătitor şi, implicit, a primelor „săli de concert". „Concertul public" - afirmă **Peter Holman** - „a fost o invenţie englezească[6]", care se desfăşura în decorul caselor particulare sau, deseori, în taverne. Prima apariţie consemnată a unui asemenea eveniment a fost cel de la *the Mitre Tavern* din

[1] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 251.

[2] Josef Sittard, *Zur Geschichte des Musik und des Theaters am württembergischen Hofe* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1891; republicată în 1970), pag. 123.

[3] La curtea de la Darmstadt a fost angajată o trupă de teatru franceză; arhitectul francez Louis Rémy de la Fosse a fost adus să construiască un pavilion de vânătoare, să facă planuri pentru un nou palat-reşedinţă şi să transforme şcoala de călărie într-o sală de operă.

[4] Joanna Cobb Biermann, *Christoph Graupner, Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760* (Mainz: Schott, 1987), pag. 62.

[5] Christoph Graupner (1683-1760): clavecinist-compozitor baroc german; între 1709-60, *Kapellmeister* al *Darmstadt Kapelle.*

[6] Peter Holman, "The British Isles: Private and Public Music", în *Companion to Baroque Music*, ed. Julie Ann Sadie (New York: Schirmer, 1990), pag. 266.

https://biblioteca-digitala.ro

Londra, în 1664[1]. Primii care au perfecţionat această „invenţie" prin introducerea sistemului de concerte în abonament (*subscription series*) au fost **John Banister** (1624/5-1679) şi **Thomas Britton** (1644-1714).

John Banister era din 1663 ***leader*** al *King's Band* „dar a căzut în dizgraţie când s-a descoperit că a deturnat fonduri încredinţate lui pentru plata salariilor muzicienilor."[2] Cum în anii '60 cântase la *the Mitre Tavern,* iar încurcăturile financiare îl presau, **Banister** a devenit inventiv în câştigarea banilor: primele sale concerte au început la sfârşitul anului 1672 „în casa sa din *White Friars* (n.n. numită şi *the Musick School*) de pe *Fleet Street,* pe locul unde se afla *the Guildhall School of Music and Drama*[3] până să fie mutată la *Barbican*[4]." Într-unul din manuscrisele lui **Roger North**[5] există o descriere succintă, dar clarificatoare, a primelor concerte organizate de **John Banister**:

> „El a făcut rost de o sală mare în Whitefriars […] şi a înălţat o lojă mare pentru muzicieni, a cărei simplitate sărăcăcioasă cerea să fie acoperită cu draperii. Camera era împrejmuită cu scaune şi măsuţe ca de cârciumă; preţul era de un şiling şi cereai ce–ţi plăcea. Muzica era foarte bună pentru că **Banister** a găsit mijloace să aducă cele mai

[1] Europa a exportat practica de concert public şi în Lumea Nouă: primul concert cunoscut în America de Nord a avut loc la Boston, în 1731, fiind anunţat în „The Boston Weekly News Letters" din 16-23 decembrie 1731 şi urmat foarte curând de concerte la Charleston şi Philadelphia; conform lui Oscar George Theodore Sonneck, *Early Concert-Life in America (1731-1800),* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907), pag. 250; carte digitalizată de BiblioBazaar, LLC, 2008. www.bibliobazaar.com

[2] Campbell, *The Great Violinists,* pag. 2.

[3] Primul sediu al *Guildhall School of Music and Drama* a avut o existenţă de peste o sută de ani (1880-1982).

[4] Campbell, *The Great Violinists,* pag. 2.

[5] Roger North (1651-1734): avocat, politician şi scriitor englez. În *Notes of me*, North scrie că cele două pasiuni ale sale sunt matematica şi muzica. În privinţa celei din urmă, North o tratează în scrierile sale atât ca ştiinţă, cât şi ca artă. El este considerat a fi fost inovator în încercările sale de a înţelege producerea sunetului la instrumentele de suflat, în elaborarea unei „fizici a frumuseţii", în dezvoltarea unei „teorii a armoniei despre acordurile individuale care funcţionează în relaţie cu o rădăcină a acordului şi în cadrul unei tonalităţi", în teoria sa cu privire la originile şi istoria muzicii. De asemenea, teoria muzicii lui North este importantă pentru că reflectă înţelegerea lui a operaţiilor simţului percepţiei şi a rolului memoriei în acestea. Eseurile sale despre mecanică, aer, senzaţii şi despre procesele de predare şi învăţare fac parte din tentative lui de a înţeleger atât producerea sunetului, cât şi receptarea lui. www.oxforddnb.com

https://biblioteca-digitala.ro

> bune mâini din oraş şi să vină cele mai bune voci să cânte acolo, şi nu duceau lipsă de o diversitate a stărilor sufleteşti pentru că **Banister** însuşi (inter alia) făcea minuni cântând de la *flageolet*[1] până la bas, iar cei câţiva maeştri interpreţi îşi cântau *solo*-urile. Toate acestea au continuat o iarnă întreagă şi nu-mi mai amintesc altceva[2]."

Thomas Britton, negustor de mangal, colecţionar de cărţi şi muzicant amator (cânta din voce, la *viola da gamba* şi *blockflöte*), a inaugurat în 1678 *the Clerkenwell concerts*, numite astfel după locul în care erau ţinute: casa lui din cartierul Clerkenwell.[3] „Concertele lui **Britton** aveau loc într-o încăpere lungă şi îngustă de deasupra magaziei sale de cărbune, cu un tavan atât de scund încât 'un om înalt abia ar fi putut să stea drept în ea' (Hawkins, pag. 790), la care ajungeai pe o scară exterioară abruptă, şi [concertele] atrăgeau oamenii bogaţi şi celebri în aceste împrejurimi lipsite de farmec, la început prin noutatea lor, apoi probabil printr-un adevărat cult. Este mai mult decât evident că **Britton** dădea aceste concerte 'pentru propria lui plăcere şi pentru a nobilimii & co. gratis,' mai degrabă decât să ceară plata unui abonament, astfel că 'mulţi străini distinşi' le-au frecventat din când în când, tocmai 'pentru această extravaganţă' (idem.). Faimoasa frumuseţe, ducesa de Queensberry, este o altă persoană cunoscută să fi urcat treptele ca o scară de cătărat de la casa lui **Britton** [...] nu mai înaltă decât pipa unui canar […] cu fereastra sălii sale de ceremonii […] cu foarte puţin mai mare decât cepul unui butoiaş.' (Ward, pag. 299-306)"[4] Concertele săptămânale ale lui **Thomas Britton** au constituit cea mai lungă serie de concerte (1678-1714) dintre cele ce au animat Londra sfârşitului de veac XVII, dar şi una din cele mai importante.

---

[1] *Flageolet*: instrument muzical de suflat, asemănător *blockflöte*-lui, făcut din lemn, cu patru găuri pe faţă şi două pe spate, cu ambitus în registrul acut, la care se cântă suflând prin muştiuc; inventarea lui (1581) este atribuită lui *Sieur* de Juvigny, iar perfecţionarea lui William Bainbridge (în jurul anului 1805), care i-a adăugat două găuri (*English flageolet*) şi a realizat apoi *flageolet*-ul dublu şi triplu. Au cântat la *flageolet* şi au scris pentru el Purcell, Bach şi Händel. În secolul al XIX-lea a fost înlocuit în orchestră cu flautul *piccolo*, iar acum este complet uitat.

[2] Citat din manuscrisele lui Roger North aflate în Biblioteca Catedralei din Hereford ((Hereford Cathedral Library, MS R II xlii)) www.oxforddnb.com

[3] Michael Carter, *The Vauxhall Gardens Revisit'd*, michael.carter@eku.edu

[4] Douglas A. Reid, "Thomas Britton", *Oxford Dictionary of National Biography*. Citatele sunt din: J. Hawkins, *A general history of the science and practice of music*, 2 (1776), republicată (1963); E. Ward, *A compleat and humorous account of all the remarkable clubs in the Cities of London and Westminster* (1745). www.oxforddnb.com

https://biblioteca-digitala.ro

Concertele lor presupuneau organizarea unor evenimente, în care câţiva instrumentişti se adunau *in concert* şi cântau pentru un public, care plătea pentru plăcerea de a asculta; încă nu se putea vorbi de concertele unei orchestre constituite. Înainte de 1730 este consemnată apariţia unei societăţi mixte de amatori şi profesionişti, *Castle Concerts*, ai cărei membri se adunau în fiecare miercuri seară şi plăteau un abonament (două guinee pe an) pentru plăcerea de a cânta [*sic*].[1] De altfel, în timpul primei jumătăţi a secolului al XVIII-lea, numeroase asemenea societăţi muzicale dădeau concerte la „*the Swan Tavern, the Ship Tavern, the Union Coffee House, the King's Arms Tavern, the Devil Tavern* şi în alte locuri publice, cele mai multe dintre ele procurându-le plăcere 'nobililor interpreţi' ('*gentleman performers*')[2]." Nu este greu de imaginat că în asemenea „locuri publice" plăcerea imaterială a muzicii era însoţită şi de plăcerea mai pământeană a unui păhărel! Cam în aceeaşi perioadă, se pare că au luat fiinţă primele *subscription series* susţinute de o orchestră stabilă de profesionişti la *Hickford's Rooms*; mai tîrziu li s-au alăturat concertele de la *Great Rooms* din *Dean Street*, al căror *leader* era omnipezentul **Felice Giardini**[3]**.**

O privire de ansamblu asupra scenei muzicale baroce evidenţiază faptul că, deşi în ultimele decade ale secolului al XVII-lea stilul francez a dominat muzica de curte, odată trecut pragul secolului al XVIII-lea, popularitatea muzicii italiene, în special a celei de operă, a început să crească, iar teritoriul german a devenit treptat locul de sinteză al celor două

[1] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 285.

[2] Reid, "Thomas Britton", pag. 286. Astăzi par uşor ridicole locurile în care înaintaşii celebrelor orchestre londoneze practicau muzica: Taverna lebedei, Taverna corăbiei, Cafeneaua Uniunii, Taverna armelor regelui, Taverna diavolului.

[3] Felice Giardini (1716-96): violonist-compozitor italian, elev la Milano al lui Giuseppe Paladini pentru cânt, compoziţie şi clavecin, apoi la Torino al lui G. B. Somis pentru vioară. În 1751, împreună cu oboistul Thomas Vincent, a iniţiat primele sale *subscription series*, cele de la *Great Rooms*; în 1755 a devenit *leader* al orchestrei Operei italiene de la *King's Theatre*, introducând „o disciplină nouă şi un nou stil de a cânta" (C. Burney), care s-a răspândit în toată ţara. A participat la *Bach-Abel concerts*, iar între 1770-6 a condus în provincie orchestra Festivalului celor trei coruri (*The Three Choirs Festival*). Poate cel mai vechi festival din Anglia, înfiinţat în jurul anului 1715, *The Three Choirs Festival* era organizat în şi cu aportul corurilor din catedralele de la Hereford, Gloucester şi Worcester, reşedinţele Celor Trei Comitate (*The Three Counties*); festivalul se desfăşoară şi astăzi, an de an, în luna august. Între 1774-9, Felice Giardini a fost deseori *leader* al orchestrei de la *Pantheon Concerts* din Oxford Street, iar în stagiunile 1776-7 şi 1782-3 a revenit ca *leader* la *King's Theatre*. La Londra, Giardini a fost un profesor foarte apreciat; el organiza în casa sa concerte de dimineaţă (*morning concerts*) pentru elevii săi violonişti, cântăreţi şi clavecinişti. www.oxforddnb.com

https://biblioteca-digitala.ro

culturi muzicale, sinteză materializată prin naşterea orchestrei între anii 1685-1715, în contextul culturii de curte germane. După această dată se poate vorbi de un al treilea val de „invazie" a Europei de către violoniştii italieni pe tot parcursul secolului al XVIII-lea, de data aceasta prin opera lui **Antonio Vivaldi** şi prin generaţiile de virtuozi educaţi întâi de **Corelli** şi **Torelli**, iar mai tîrziu de **Giovanni Battista Somis**[1] şi **Giuseppe Tartini**[2]**,** apoi de **Gaetano Pugnani**[3] şi **Giovanni Battista Viotti**[4]**. Francesco Geminiani**, **Francesco Maria Veracini**, **Giuseppe Antonio Brescianello**, **Pietro Antonio Locatelli**, **Carlo Tessarini**,[5] **Pietro** şi **Prospero**

[1] Giovanni Battista Somis (1686-1763): violonist, pedagog şi compozitor baroc italian; elev al lui Corelli între 1703-6/7 (se pare că şi al lui Vivaldi). În 1707 a devenit *capo di violino* şi *maestro di capella* la curtea ducală de la Torino, posturi pe care le-a deţinut până la sfârşitul vieţii. Somis a format un stil de interpretare strălucitor şi emoţionant, determinând un pas înainte în arta cântului la vioară. A fost profesorul renumiţilor Jean-Marie Leclair ***l'aîné***, L.-G. Guillemin, G. P. Ghignone, Felice Giardini, Carlo Francesco Chabran (Chiabrano) şi Gaetano Pugnani, realizând o legătură între şcolile clasice din Italia şi Franţa.

[2] La *Scuola delle Nazioni*, înfiinţată în 1728 la Padova, Tartini a adunat elevi din toată Europa şi mulţi dintre ei au ajuns printre cei mai faimoşi interpreţi ai secolului al XVIII-lea: Pasqualino, Carminati, Bini, Lombardini, Ferrari, Capuzzi, Girolamo Asconio Giustiniani, Graun, La Houssaye, Manfredi, Naumann şi Holzbogen. Pietro Nardini i-a fost cel mai apropiat prieten şi discipol.

[3] Gaetano Pugnani (1731-98): violonist virtuoz şi compozitor italian; elev al lui Somis şi Tartini. De la vârsta de zece ani a cântat neoficial la vioara a doua a orchestrei Teatrului Regio din Torino, iar în 1763 a fost numit violonist principal al acestei partide. În 1754 a cântat cu succes la Paris în *Concert spirituel* şi ca *premier violon* la *Opéra*. Între 1767-9 a fost *leader* al orchestrei de la *King's Theatre,* la invitaţia lui J. C. Bach. În 1770 a devenit *primo violino* al Capelei regale din Torino, iar în 1776 *maestro di capella.* Cântatul său puternic, cu presiune mai mare pe arcuş, l-a determinat să folosească un arcuş mai drept şi mai lung şi corzi mai groase. Între 1780-2 a făcut un lung turneu în Elveţia, la Dresda, Varşovia şi Sankt Petersburg alături de cel mai strălucit elev al său, Giovanni Battista Viotti.

[4] Prin elevii săi Pierre Rode, Pierre Baillot şi Rodolphe Kreutzer, Viotti este considerat fondatorul şcolii de vioară franceze a secolului al XIX-lea. De asemenea, i-a fost profesor lui August Duranowski, care la rândul său a exercitat o importantă influenţă asupra lui Paganini.

[5] Carlo Tessarini (cca.1690-1766): violonist virtuoz, compozitor de muzică pentru coarde; a debutat în 1720 la Veneţia ca violonist la San Marco, apoi a servit la curtea cardinalului Wolfgang Schrattenbach de la Brno şi Roma (1735-42). În 1743 a cântat în Franţa, în 1747 în Ţările de Jos şi s-a stabilit la Amsterdam în 1761.

https://biblioteca-digitala.ro

Castrucci[1]**, Carlo Zuccari**[2] sunt tot atâtea exemple de eminenţi violonişti, care au avut o mare influenţă asupra violonisticii europene din secolul al XVIII-lea şi, implicit, asupra creşterii gradului de virtuozitate la nivelul orchestrei. În strânsă legătură cu acest proces, se constată că o condiţie de a accede la o funcţie de *Kapellmeister* sau de *Konzertmeister* era aceea de a fi studiat fie în Franţa, fie în Italia sau cu maeştri italieni oriunde aceştia s-ar fi aflat. Exemplele orchestrelor renumite de la curţile de la Dresda şi Stuttgart, conduse de cordari pe perioade lungi de timp, demonstrează rolul educativ decisiv, pe care îl aveau *der Kapellmeister* şi/sau *der Konzertmeister* asupra ansamblului prin exemplul personal şi prin buna cunoaştere a particularităţilor *Streich*-ului. Spre mijlocul secolului, când **Barocul** îşi va fi epuizat forţa, viaţa muzicală germană avea să preia conducerea în procesul de desăvârşire a muzicii instrumentale şi de perfecţionare a orchestrei, care, odată cu apariţia simfonismului, va deveni vectorul determinant în dezvoltarea noilor forme şi genuri muzicale specifice **Clasicismului**.

În ultima parte a **Barocului,** organizarea orchestrei de coarde se stabiliza la patru părţi: vioara I, vioara a II-a, viola şi violoncelul împreună cu contrabasul cântând linia basului în octave. De asemenea, *Streich*-ul era primul element al orchestrei, care devenea un grup de instrumente coerent şi standardizat. Construcţia instrumentelor din familia viorii (vioara, viola, violoncelul) atinsese perfecţiunea la cumpăna dintre secolele XVII-XVIII, oferind muzicanţilor stabilitate în acordaj, sonoritate puternică şi noi posibilităţi expresive. Nu acelaşi lucru era valabil pentru instrumentele de suflat, ale căror uriaşe probleme de acordaj aveau să dureze până la începutul secolului al XIX-lea. De aceea şi în cele mai performante orchestre ale timpului, corzile şi suflătorii cântau rareori împreună, mai mult alternativ. „Relatarea sărbătoririi din Piazza di Spagna pentru Ludovic al XIV-lea, unde trompetele erau plasate pe vârful acoperişurilor şi cântau înaintea orchestrei mai degrabă decât cu ea, sugerează că trompetele, chiar şi când erau prezente la un eveniment, nu cântau neapărat în *sinfonia*

[1] Pietro (1679-1752) şi Prospero (?- 1760) Castrucci: violonişti-compozitori italieni, rezidenţi la Londra. Pietro, elev al lui Corelli, a fost timp de mai bine de 22 de ani *leader* al orchestrei de operă a lui Händel.

[2] Carlo Zuccari (1704-92): violonist-compozitor italian, personalitate specială de muzician/om de ştiinţă pasionat de armonie şi acustică. În 1723 a fost la Viena în suita contelui Pertusati, apoi a petrecut 4 ani la Olmütz. În 1736 a înfiinţat la Milano o şcoală şi din 1750, tot la Milano, timp de aproape 30 de ani, a fost *primo violino* al orchestrei lui Sammartini. Între 1760-5 a publicat la Londra mai multe lucrări, printre care 6 trio sonate în stil Corelli şi *The True Method of Playing an Adagio* (culegere de 12 *Adagio*-uri, în două versiuni, prima fără ornamente, cealaltă cu ornamente).

https://biblioteca-digitala.ro

orchestrală sau în concerte."[1] Instrumentele de suflat erau folosite conform simbolisticii lor consacrate: trompetele şi tobele cântau muzică militară în ocaziile festive din biserici, în oratorii şi în marile celebrări în aer liber, cornii însoţeau scenele de vânătoare, oboaiele evocau scene pastorale, flauţii erau asociaţi tablourilor rustice. Începând cu anul 1715, considerat a fi anul desăvârşirii procesului de formare a orchestrelor germane, acestea aveau de regulă în componenţa lor flautul, oboiul şi o pereche de corni, cărora li se alătura sau nu fagotul. Trompetele, nelipsite şi în număr disproporţionat de mare, făceau de cele mai multe ori parte din ansamblurile pentru ceremoniile speciale ale curţii, dar se alăturau uneori orchestrei, în funcţie de muzica interpretată. Îmbunătăţirea capacităţii instrumentelor de suflat de a se acorda la nivelul viorilor era un deziderat, a cărui împlinire avea să aibă ca efect evoluţia spre orchestra clasică, în care suflători şi cordari să-şi împletească vocile permanent.

Privind retrospectiv cei 100 de ani ai **Barocului**, spectacolul naşterii orchestrei s-a petrecut exclusiv pe marea scenă apusean-europeană a culturii de la curţile regale, nobiliare şi bisericeşti. Practicarea muzicii ca mijloc de distracţie elevată, de divertisment, era un lux pe care numai cei foarte bogaţi şi-l puteau permite. Condiţia muzicianului era cea de slujbaş în angrenajul gospodăriei senioriale, purta livrea, avea îndatoriri multiple (uneori extra muzicale), clar stabilite prin contracte ce nu puteau fi încălcate şi care, uneori, erau destul de greu de desfăcut. **Jean-Baptiste Lully** a fost legat toată viaţa de familia regală franceză: sosit în Franţa la vârsta de 14 ani (!) ca profesor particular (!) al verişoarei lui Ludovic al XIV-lea, **Lully** a fost onorat în 1653 cu funcţia de *Compositeur de la musique instrumentale* şi în 1661 cu cea de *Surintendant de la musique* al curţii. **Arcangelo Corelli**, după o perioadă scurtă de liber profesionist, a sfârşit prin a intra sub patronaj aristocratic: în 1679 a intrat în serviciul reginei Christine a Suediei[2], anul 1688 îl găseşte pe lista celor din *famiglia dalla casa* cardinalului Benedetto Pamphili, nepot al papei Innocent al X-lea şi remarcabil mecena muzical al timpului, iar din 1690 până la moarte (1713) a fost membru al casei cardinalului Pietro Ottoboni. **Johann Sebastian Bach** a fost angajat al curţilor ducale de la Weimar şi Cöthen, ajungând apoi

[1] Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 126.

[2] Regina Christine a Suediei (1629-89): a domnit între 1644-54, când a renunţat la tron pentru a se converti la catolicism. Din 1655 a trăit majoritatea timpului la Roma fiind un mecena generos şi foarte cultivat. Corelli i-a dedicat Trio sonatele op. 1, publicate în 1681. Din 1659, regina Christine a locuit în *Palazzo Riario*, al cărui teatru l-a reconstruit în 1671; sub numele de *Teatro Tordinona,* acesta a devenit primul teatru de operă public din Roma.

https://biblioteca-digitala.ro

Kantor la *Thomaskirche* din Leipzig sub oblăduirea bisericii. **Georg Friedrich Händel** şi-a început cariera în 1704 ca tânăr violonist şi clavecinist în orchestra operei din Hamburg, dar, după câţiva ani petrecuţi sub protecţia familiei de Medici în Italia (1706-9), şansa l-a proiectat în 1710 *Kapellmeister* la curtea electorului de Hanovra, viitorul rege George I al Marii Britanii şi de aici, drumul Londrei, cu marile lui succese, i s-a deschis pentru toată viaţa. Exemplele pot fi nenumărate.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Nicolae Coman

Mirela ZAFIRI

Compozitor, profesor, poet, traducător şi muzicolog născut în Bucureşti, **NICOLAE COMAN** a început studiile muzicale cu Mihail Jora (teorie-solfegiu, armonie) şi Florica Musicescu (pian), continuându-le la Conservatorul din Bucureşti (1953-59) cu Mihail Jora şi Leon Klepper (compoziţie), Victor Iuşceanu (teorie-solfegiu), Paul Constantinescu (armonie), Zeno Vancea (contrapunct), Tudor Ciortea (forme), Alfred Mendelsohn (orchestraţie), George Breazul (istoria muzicii), Emilia Comişel (folclor), Mansi Barberis (canto auxiliar), Ovidiu Drimba (pian). Doar înşiruind aceste nume de referinţă ale culturii noastre şi spiritul meu se înfioară de valoarea covârşitoare a muncii lor de-o viaţă, pusă în slujba muzicii româneşti.

Cercetător ştiinţific la Institutul de folclor din Bucureşti (1960-63) apoi asistent (1963-69), lector (1969-90), conferenţiar (1990-92) şi profesor (din 1992) la catedra de compoziţie a Conservatorului bucureştean, Nicolae Coman a publicat studii şi articole în: Revista Muzica, Revista de Folclor, România Literară, etc., a scris versuri pentru lucrări vocale, corale şi vocal – simfonice, a tradus librete de operă, poeme şi poezii din lirica universală, a susţinut conferinţe, prelegeri, concerte - lecţii, comunicări ştiinţifice, emisiuni radiofonice şi de televiziune, a publicat şi lansat cu ocazia aniversării a 70 de ani, în cadrul festivităţii organizate de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, volumul *Poezii*, Editura Meronia, Bucureşti, 2004, - toate acestea, ca o adăugire la pasiunea vieţii sale: compoziţia.

Păşind pe acelaşi drum, al apropierii de suflet faţă de miniatura vocal – instrumentală, la fel ca profesorul său Mihail Jora - persoana care l-a susţinut, sprijinit şi încurajat cel mai mult în carieră - cu care a studiat începând de la teorie, solfegiu, armonie, la compoziţie, Nicolae Coman îşi făureşte propriul destin, al devenirii personale în peisajul componistic al generaţiei sale. Piesele sale îl reprezintă în măsura în care un suflet de poet poate fi cuprins într-o frază muzicală. Nicolae Coman deschide prin muzica

https://biblioteca-digitala.ro

sa porţi spre sine însuşi, îşi dă sieşi libertatea ce îmbogăţeşte viaţa (neînrudită cu libertatea distructivă care duce la colaps în ceea ce noi numim haos, cu menţiunea că adevăratul haos, la nivel de Univers este foarte bine reglementat de legi). Orice întoarcere spre noi ne îmbogăţeşte, declanşând formule de exprimare necunoscute încă, deschizând drumul cunoaşterii general – umane unde înfloreşte arta. Prezenţă fizică remarcabilă, şarm aparte şi gentileţe rar întâlnită – un suflet sensibil, înclinat spre poezie - muzician, profesor, compozitor, poet, Nicolae Coman este un artist complex ce degajă o lumină specială, datorată poate succesului în confruntarea cu sine.

Cu un număr impresionant de miniaturi vocal instrumentale, născute prin trecerea în muzică a unor poeme îndrăgite, Maestrul nu ar putea spune că are un poet preferat, tocmai pentru că sunt multe versurile de care a fost îndrăgostit - desigur şi cel eminescian, care prin însăşi muzicalitatea sa concurează de la sine viersul - dar parcă cel mai aproape de suflet simte acum sonetul "Coboară iarna...", de Vasile Voiculescu. Poet prin naştere, pentru Coman versul este piatra de căpătâi pe care se ţese erudit viersul, elaborat din împletirea sonorităţilor participante la facerea muzicală. Deşi statornic în concepţii, Nicolae Coman nu s-a preocupat de autopromovarea creaţiei, fiind convins că voia sorţii este cea care ne conduce, indiferent de zbaterile noastre. Având un dosar "nobiliar" în vremea comunistă, nu a excelat în programări repertoriale. Mai de curând, când haosul deculturaţiei în masă ne sufocă spiritele, Maestrul, înţelept, a considerat că nu e bine să-ţi fixezi priorităţi de neatins. Pas cu pas, fără nici un moment de saturaţie în creaţie, muzica sa se strânge în tomuri, aşteptând secolul luminilor. Nicolae Coman face parte din generaţia pentru care Uniunea Compozitorilor din România este un loc de activitate în ultima jumătate de secol. Cum aş putea în câteva cuvinte cuprinde o viaţă de om?

Cu voia Dumneavoastră, Maestre, vă poftesc în jocul de-a sinteza:

MZ: Cea mai iubită compoziţie?

NC: Metamorfozele cerului pe versuri de Ungaretti.

MZ: Cea mai rapid scrisă piesă?

NC: Umbra, pe versuri de J. Attila

MZ: Cea mai lung gândită piesă?

NC: Metamorfozele cerului pe versuri de Ungaretti.

Cunoaşterea esenţială a discursului vocal scapă, de cele mai multe ori anchetei ştiinţifice, principiile artisticului fiind considerate în general în contradicţie cu ştiinţa pură. Consider că această abordare având drept suport un materialism ştiinţific depăşit de evidenţele epocii spirituale pe care o parcurgem este un balast. Reîntoarcerea omului spre sinele său, unde

https://biblioteca-digitala.ro

redescoperă uniunea cu universul, a cărui particulă importantă este, deschide drum larg cercetării fenomenelor artei nu numai din punctul de vedere materialist, ci făcând apel la conexiunile interdisciplinare prin care el se realizează. Căutând în structurile psiho - somatice şi artistice participante – emoţii, senzaţii, stări, percepţii, reprezentări, auz muzical, înzestrări artistice complementare, memorie muzicală, bagaj cultural, etc. – ajungem să cunoaştem în profunzime capacitatea de a oglindi esenţa, necesarul şi generalul textului care participă la formarea actului artistic. Dacă pentru o notă se pot scrie pagini întregi de semnificaţii şi există nenumărate posibilităţi de îmbrăcare în expresie, înseamnă că am ajuns la cunoaşterea care permite şi selectarea unui anumit gen de sunet sau emisie pentru un anumit rol sau lied, care întruchipează în mintea noastră imaginea sonoră a personajului sau experienţei respective. Mă apropii de latura creaţiei care-mi este pâinea cea de toate zilele, liedul.

Construcţie elaborată atât pentru voce cât şi pentru pian, liedurile Maestrului Nicolae Coman sunt din multe puncte de vedere mai solicitante decât o arie de operă. Schimbarea permanentă a tactului, de o manieră în care aproape fiecare măsură are un alt număr de timpi, ne arată tendinţa compozitorului de a urma cu sfinţenie accentele textului. Fiecare silabă vine integrată în cuvântul transpus în muzică, exact la locul ei intonaţional din fraza vorbită. Ca urmare, întru înţelegerea valorii cognitive în arta cântului, ca să poţi interpreta un lied de factura aceasta, bagajul cunoştinţelor tale trebuie să fie la nivelul cerinţelor tehnice implicite. Glasul cât şi textul muzical sunt obiecte ale cunoaşterii, stăpânirea lor este premiza interpretării, dar fără o tehnică solidă orice interpretare este empirică şi susceptibilă de penibil. Pornind de la o fundaţie solidă, casa are temei să rămână în picioare. Privind în urmă la înregistrările cântăreţilor români, observăm că doar puţine interpretări trec proba timpului, rămânând în picioare, chiar şi azi. Câtă vreme vocea rămâne în stadiul de material frumos nu putem vorbi de interpretare. Cu atât mai mult în muzica lui Coman, unde pe lângă tehnica vocală sunt necesare multe alte ingrediente: de la un simţ al măsurii exacerbat, o artă a certitudinii solfegiului, până la independenţa absolută faţă de sunetele disturbatoare uneori ale pianului. Doar în măsura în care interpretul, prin cunoaştere, începe procesul investigării tuturor acestor elemente, piesa se dezvăluie în toată frumuseţea ei. Pe un ambitus destul de extins, Maestrul Coman ne poartă prin vocalize, mordente, triluri, staccaturi sau fraze de un legatto puccinian, atât la voce, cât şi la pian, unde acordurile de opt, nouă sunete sunt frecvente, deseori chiar de douăsprezece sau cincisprezece sunete. Înţelegem astfel, de ce compozitorul preferat al Maestrului este Scriabin, lucru ce nu s-a schimbat în decursul anilor. Mă întorc pe căi interdisciplinare, apropiindu-mă din

https://biblioteca-digitala.ro

punct de vedere estetic-filosofic - în baza poeziei de la care a pornit - de sorginte greacă – de două piese din bogata paletă liederistică a creatorului.

"S-au aprins trunchiurile în păduri
şi păsările care-au fost surprinse
în aerul învăpăiat se-afundă."[1]

Ioanna Tsatsos, nume de frunte al Eladei moderne, cu o mare încărcare de sensuri a frazei poetice ne sugerează o frumuseţe devastatoare, a focului pădurilor greceşti, arse de intensitatea luminii, de povara soarelui ce-şi ţine fruntea sprijinită pe munţii pitici, roşi de însemnătatea filosofilor ce i-au bătut în decursul veacurilor, ai căror pini prăfuiţi de istoria ce doarme la umbra lor s-au aprins făclii pentru generaţiile viitoare. Face parte din ciclul *Zidul gol* scris în 1975, având ca motto cuvintele lui Bias, unul din cei şapte înţelepţi ai Greciei antice: *vorbiţi esenţial*. Este prima poezie a ciclului, cu titlul A.

În doar 23 de măsuri, Nicolae Coman, con slancia, porneşte la realizarea acestei miniaturale urgii a focului. Dificultatea piesei stă în fraza de amplă respiraţie ce reiese din structura firească a celor trei versuri. Toată piesa are trei respiraţii, disperarea fiind dată de ţesătura pianului care poartă vocea mai departe cu fiecare respiraţie, o terestră teroare neiertătoare urcând pe scara sunetelor într-o măturare cromatică de patru octave. Pe atmosfera creată de pian, vocea povesteşte un fapt petrecut deja, a cărui concluzie nu poate fi decât un bocet, care strânge în el toate efectele treptelor emoţionale ale stărilor create de acompaniament.

Caligrafia (Gheorghios Seferis, deţinător al premiului Nobel, 1963) este un poem de excepţie, a cărui frumuseţe ne încântă şi cutremură spiritual în aceeaşi măsură. Personal, îl percep ca pe-un fulger ce-mi pătrunde direct în suflet răstignindu-mă în starea alfa. Etimologic vorbind, cuvântul provine din greaca veche fiind format din kali – frumos, graphie – scriere. Nu cunosc o descriere mai intens spiritualizată a termenului decât în aceste versuri. De prea multă pasiune ce ameninţă să-i pulverizeze materialul, sufletul poetului ajunge la o sublimare a erosului, suferind în spaţiul saturat de patimi nespuse, metamorfoza încremenirii strigătului.

Pânze pe Nil,
păsări fără grai,
cu-o aripă care-şi caută-n linişte perechea,
pipăind pe absenţa cerului

1 Tsatsos, Ioanna; *Poeme*, în româneşte de Ion Brad, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, pagina 115.

https://biblioteca-digitala.ro

trupul unui efeb înmărmurit;
scriind cu cerneală invizibilă prin albastru
un strigăt disperat.

Respiraţia mi se opreşte într-o apnee în care timpul se dilată, de parcă spiritu-mi doreşte să fi absorbit toată frumuseţea poemului, să o păstreze adânc, acolo unde emoţia hrăneşte şi miturile alchimizează demonii în îngeri. Nicolae Coman intră în competiţie cu muzicalitatea acestui poem, construind o adevărată punere în scenă a acestei bijuterii.

Într-un Larghetto calm, prin arpegii aerate suntem introduşi în atmosfera filosofală a liedului. Vocea intră detaşată, venind de departe, imparţial, de parcă am viziona un tablou sau curgerea corabiei pe Nil. Dificile ca intonaţie, salturile de septimă sau cvintă nu au neapărat un corespondent în armonie, fiind ele însele parte componentă a atmosferei dorită de compozitor. Prelucrarea muzical creatoare a versului *Trupul unui efeb* este o carte de vizită pentru nivelul de plasticitate al muzicii Maestrului Coman. Trupul este subliniat melodic iniţial printr-o melismă senzual descendentă urmată de un salt de revenire pe acelaşi sunet care ne evidenţiază muzical forma perfectă a corpului peste care trece aripa. "Unui efeb înmărmurit" este realizat în oglindă cu "trupul", melisma fiind înlocuită de un şirag de 7 note cromatizate în coborâre urmate de un salt ascendent chiar şi mai mare în finalul "înmărmurit", de decimă. Scriitura pianistică se învolburează pe acorduri repezi în triole largi măturând trei sau patru octave într-o descătuşare avântată, dar delicată, nestricând nimic din atmosfera de mister, generală, a piesei. Finalul scade în pianissimo revenind la atmosfera iniţială de poveste derulată de undeva din afara ta, în care rămâi suspendat pe un fir de voce de un si bemol lung până la epuizarea suflului - de undeva, de foarte departe. Aceste note imateriale, în care cantitatea suflului eliberat este atât de infimă încât avem certitudinea că simţim în sunet vibraţia corzii, că putem palpa vizualizând, trecerea aerului printre cele două fire de mătase, sunt marea mea pasiune în interpretarea miniaturilor vocal – instrumentale. Sau poate marea mea înzestrare..., oricum ar fi, aceste sunete care plutesc, putând fi reduse până la limita perceptibilului, îmi creează o senzaţie de maximă fericire. Îmi dau senzaţia stăpânirii pe deplin a corpului meu, o plenitudine desăvârşită în care totul este, de fapt, o joacă – joaca de-a frumosul. Datorită coloanei reduse la maximum posibil, a inspiraţiei profunde pregătitoare, a fixării susţinute pe diafragmă şi a unei relaxări maxime, atât a gâtului cât şi a întregului corp, (relaxare pe fundaţia solidă, permanent elastică a diafragmei), senzaţia de euforie se instalează prin accesul la undele cerebrale alfa. O stare de maxim control asupra corpului fizic, de "pot tot ce vreau" se manifestă în subconştient - eşti săgeata care a pornit din arc şi ştii exact unde vrei să

https://biblioteca-digitala.ro

ajungi. Pluteşti în zborul spre ţintă. Te găseşti într-o încremenire a perfecţiunii, în care nu există nici o împingere suplimentară decât eliberarea firului de aer. Această bucurie a relaxării, în care corpul se supune intenţiilor tale este foarte greu de exprimat în cuvinte, la fel ca toate stările de transcendenţă, la fel ca sentimentul puterii şi euforia dată de conştientizarea lui. Este interesant să exprimăm ştiinţific calea de acces la astfel de trăiri, dar nu foloseşte la nimic câtă vreme nu le-ai experimentat cu miezul personalităţii tale.

Revenind, dificultatea ritmică şi intonaţională - prin salturile neconvenţionale, lipsite de susţinere informaţională la pian - a miniaturilor scrise de Nicolae Coman nu au lăsat mulţi interpreţi să le calce pragul. Ele sunt proba de foc a elitelor, ca-n vechile ispite iniţiatice. Poza de glas, notele de pasaj, mezzavocea, controlul aparatului vocal sunt doar mijloacele tehnice pentru trecerea la categoria superioară - interpretarea lor. Sarcina gnoseologică în arta cântului nu este aşadar numai de a acorda o atenţie tehnică procesului de creaţie, ci de a construi pe această bază solidă o interpretare la un nivel care să-i sporească rolul şi valoarea. Însă fără baza tehnică nu te poţi apropia de astfel de pietre de încercare ale liederisticii româneşti. În tehnică - şi doar într-o tehnică bună, modelată pe genul cameral, găsim soluţia curgerii muzicale aşa cum cere, filosofal, textul. Pe o coloană mult redusă celei folosite în operă şi fără adaosuri nefireşti de vibrato putem purcede la valorificarea interpretativă a poemelor, jucându-ne cu vocea precum jokeul cu un cal pursânge - ţinut în frâu la salt şi lăsat slobod la goană. De altfel, ca orice artist solar, Nicolae Coman deschide poarta sufletului cu sinceritate, în faţa celor dornici să primească din prinosul bogatelor sale sentimente, fiind convins că publicul apreciază comunicarea cu adevăratele personalităţi ale zilelor noastre. Mesajul operei sale spre lume este Puritatea. Perfecţionist prin fire şi educaţie, creaţia sa decurge neîngrădită de convenţii, în firească evoluţie: inspiraţie – scris.

Maestre, în pragul aniversării Domniei Voastre, vă mulţumesc pentru aceste bucurii ale spiritului şi vă urez să vă împărtăşiţi cu toată dragostea pe care aţi pus-o în creaţia ultimelor 5 decenii, întoarsă de legea atracţiei universale.

Telegraf:

MZ: În calitate de profesor, părinte al atâtor generaţii de muzicieni puteţi da câteva nume dintre compozitorii foarte tineri, pe care îi consideraţi de perspectivă?

NC: Rotaru, Măniceanu, Baciu, Basica.

MZ: Cum vedeţi legătura interpret/ compozitor?

https://biblioteca-digitala.ro

NC: Importantissimă.

MZ: Ce aşteptări aveţi de la interpret?

NC: Să-i placă şi să interpreteze cu pasiune, cum simte.

MZ: Cum aţi dori să fiţi caracterizat de cei din jurul Dvs?

NC: Aşa cum sunt.

MZ: Cum aţi dori să se vorbească despre opera dvs?

NC: Cu interes şi competenţă

MZ: Ce aţi dori să perceapă cel ce vă ascultă piesele?

NC: Ce poate, cât poate.

MZ: Unde se încadrează Dumnezeu în sistemul Dvs. de valori?

NC: Dincolo.

MZ: Ce vă doriţi de la anii care vin?

NC: Sănătate

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul Nicolae Brînduș "la ceas aniversar"

Lelia ŞERBĂNESCU-RĂDULESCU

Era o seară liniştită de aprilie şi urcam uşor nostalgică treptele încadrate de oglinzile de cristal ale "Casei cu lei" din Calea Victoriei nr.141. Mergeam să mă alătur celor ce doreau să ureze un gând bun unuia dintre cei mai mari compozitori ai muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului al XX-lea, maestrului Nicolae Brînduş, la împlinirea a 75 de primăveri. L-am găsit in Aula Uniunii Compozitorilor, întâmpinându-mă cu aceeaşi privire pătrunzătoare şi optimistă pe care o întâlneam şi când deschideam uşa clasei sale de la Conservator (actualmente Universitatea de Muzică), cu timiditatea învăţăcelului în faţa unui maestru copleşitor, a cărui personalitate puternică străpungea parcă zidurile groase ale Sălii 107.

„Ce faci, măi, dragă, ai venit?", m-a salutat cu căldură maestrul, topind emoţia mea şi încurajându-mă spre un dialog cordial şi plin de vivacitate, păstrând mereu o glumă bună pentru simplificarea discursului. Toate cuvintele repetate anterior în minte s-au dizolvat ca prin minune, realizând brusc că în faţa muzicianului N. Brînduş nici un artificiu nu-şi are rostul. Totul devenea firesc şi părea că însuşi Enescu ne zâmbea din locul său, întorcându-şi mulţumit privirea spre compozitorul cu nume de floare. Nu mi-a trebuit mult să înţeleg că ceea ce dorisem a fi o surpriză, pe dânsul nu l-a surprins deloc, invitându-mă să iau loc în sala de concert, printre musafirii săi. Aveam să recunosc multe figuri ale foştilor profesori din vremea studenţiei mele, o parte chiar dintre actualii colegi, pe scurt: *„numai lume bună!"*, cum avea să exclame încântat sărbătoritul. Am avut totuşi regretul de a observa nenumăratele scaune rămase goale, aşteptându-şi triste oaspeţii ce nu mai veneau. Nu m-am abţinut de la a gândi că a fi creator contemporan nu înseamnă a rămâne neînţeles, iar sfiala publicului meloman este în cazul de faţă nejustificată. Căci am avut bucuria să ascult cea mai convingătoare muzică şi pe unii dintre cei mai buni interpreţi ai scenelor româneşti actuale. Şi cum rareori ne mai întâlnim cu muzica de calitate, m-am considerat fericită, ba chiar m-am bucurat de această şansă ca un copil ce primeşte darul în ziua de Crăciun.

Cuvântul de deschidere va reveni unui alt maestru renumit şi coleg de generaţie, compozitorului Octavian Nemescu, confrate în lupta cu

https://biblioteca-digitala.ro

timpurile grele, care avea să facă o succintă şi elocventă prezentare *„lui Ninel Brînduş”*, aşa cum îşi permit amicii să i se adreseze. În tabloul pe care îl contura, sublinia profunzimea artei şi talentul deosebit, afirmat în opinia domniei sale în patru ipostaze diferite, fiecare la fel de complexă. Prima era aceea de interpret redutabil pe care-l cunoscuse la sfârşitul anilor 1950, când îl ascultase interpretând cu mult curaj pentru acele vremuri, lucrările lui Bela Bartók, Stravinski, Prokofiev şi alte concerte dificile (*Concertul în Mi bemol major* de Liszt, *Concertul în fa diez minor* de Rahmaninov, *„Imperialul”* de Beethoven). A doua era cea de creator inspirat, amintindu-şi cum alături de Irina Odăgescu, Lucian Meţianu şi Octavian Nemescu (adică vorbitorul), avuseseră neşansa de a se izbi de inflexibilitatea maestrului Mihail Jora faţă de noile curente de avangardă la modă. Ei formau un grup de opoziţie, alăturându-se şi altor tineri creatori din corpul profesoral, cum era Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu ...

O a treia ipostază a fost cea de *„teoretician profund al muzicii româneşti”*, semnând nenumărate articole, în special în revista *Muzica*, al cărei redactor a devenit în 1981, publicând apoi volumul *Interferenţe* (cu o prefaţă semnată de Solomon Marcus, adaug eu), apărută la Editura Muzicală în 1984, în care va aborda întreaga sa gândire componistică.

Şi ultima ipostază, dar nu cea de pe urmă, era cea de pedagog, influenţând generaţii de-a rândul, mai întâi în calitate de Lector al Catedrei de Muzică de Cameră a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din Bucureşti (între anii 1969-1981), apoi Conferenţiar (1992-1995) şi Profesor Universitar (din 1996 până în prezent), fiind actualmente Consultant ştiinţific şi conducător de doctorate, mentor al multor muzicieni nepreţuiţi ai scenelor interpretative româneşti şi internaţionale.

Creionând un profil al compozitorului Nicolae Brînduş, Octavian Nemescu şi-a îndreptat atenţia spre etapele de creaţie ale *„colegului de generaţie”*, după cum îl numise în deschiderea discursului său. Focalizându-se asupra aspectelor de referinţă ce-l includ curentului avangardist în muzică, îl considera *„primul compozitor român, care a abordat în creaţia sa aleatorismul”,* reuşind *„împăcarea inovaţiei cu tradiţia”* şi totodată *„acordând o mare libertate interpretului”*. În acelaşi context marca etapa spectralismului muzical, drum deschis *„înaintea francezilor de regretatul Corneliu Cezar încă de la 1965”*, pentru ca perioada 1980-1990 să o înscrie în curentul post-modernist, într-un stil personal, caracterizat de *„ironia în muzică”*. Din această perspectivă, maestrul N. Brînduş era aşezat între predecesorul său Paul Constantinescu şi urmaşul Dan Dediu, reprezentant al tinerei generaţii de compozitori.

https://biblioteca-digitala.ro

Octavian Nemescu şi-a oprit atenţia asupra celor două opere din creaţia colegului, respectiv *Logodna* (apărută în 1966 ca operă-pantomimă compusă după poemul *Strigoii* de Mihai Eminescu) şi opera *La Ţigănci*, apărută în anul 1985, adevărat monument muzical gândit în 2 acte pe libretul compozitorului, scris după nuvela lui Mircea Eliade, lucrări scenice pentru care observa cu amărăciune lipsa interesului de a fi fost montate până acum. Cu atât mai mult cu cât o a treia operă a maestrului este deja scrisă, aşteptându-şi premiera. Oare pe când?...

Creaţia cuprinsă perioadei anilor 1970 a fost dominată şi de o atitudine „ironică" faţă de kitsch, urmând apoi o perioadă de abordare a muzicii electronice. Nicolae Brînduş a realizat o lucrare intitulată *Ekstasis 256/n* (apărută în anul 1997 şi a cărei primă audiţie a avut loc la data de 9 mai a aceluiaşi an, la Bourges), fiind *„una dintre cele mai reprezentative apariţii în domeniu",* cum o caracteriza acelaşi O. Nemescu. Şi nu în ultimul rând avea să fie subliniat pionieratul în sfera teatrului instrumental, Nicolae Brînduş fiind un deschizător de drumuri în creaţia scenică muzicală românească. Iar în încheiere, acelaşi compozitor conchidea arătând *„contribuţia substanţială a creatorului Nicolae Brînduş la gândirea muzicală de tip improvizatoric",* dovedindu-şi de atâtea ori geniul.

Mă trezesc brusc din plăcuta prezentare când cel ce-mi fusese cândva profesor la cursul de semantică muzicală, pedagogul O. Nemescu, dă glas părerii de rău că nu este nici un doctorand sau fost student al maestrului N. Brînduş în sală pentru a împărtăşi auditoriului câteva dintre învăţăturile dobândite în anii de studiu. Nu sunt deloc mirată atunci când maestrul se opune, nominalizându-mă în faţa întregului auditoriu drept una dintre cele mai bune studente şi doctorande pe care le avusese, făcându-mă să roşesc şi gândind că nu venisem pregătită cu nici un discurs pentru un asemenea moment. Stânjenită, deveneam deodată personaj al unei scene încă nescrise, aflându-mă emoţionată şi total copleşită de rolul ce-l aveam de făcut. Am reuşit să rostesc câteva fraze, venite din cele mai sincere gânduri şi sentimente ce le purtam maestrului, astăzi sărbătorit. Doream să mulţumesc (şi găseam cel mai potrivit moment!) pentru gustul ce mi-l deschisese pentru cultură şi pentru vastele sale manifestări, oferindu-mi cu generozitate din bogata dumnealui experienţă fie în postura mea de pianistă, fie în cea de timidă cercetătoare al infinitului domeniu al muzicii. Arătându-mi permanent dragostea sa pentru arta muzicală, mă învăţase s-o servesc cu credinţă şi seriozitate, ghidându-mă prin acest culoar al muzicii spre tainele marii arte şi învăţându-mă s-o privesc dintr-o multitudine de unghiuri şi nesfârşite ipostaze pentru a mă apropia de esenţe şi a atinge doar ADEVĂRUL. Şi cum nu intenţionam să acaparez seara, am fost salvată din

https://biblioteca-digitala.ro

fâstâceala ce mă cuprinsese de gestul larg îndreptat spre scenă şi de intervenţia sărbătoritului, care considera momentul potrivit pentru începerea audiţiei.

Programul debuta cu patru dintre cei ***Şapte Psalmi*** scrişi iniţial pentru bariton, pian şi percuţie pe versurile lui Tudor Arghezi în anul 1965 (despre care compozitorul îşi aminteşte cu plăcere că le-a interpretat în primă audiţie alături de baritonul Vasile Micu, în aceeaşi Aulă a Palatului Cantacuzino, înregistrându-le apoi pentru Radiodifuziunea Română!). În această seară miraculoasă, aflată parcă sub patronajul şi vraja amfitrionului George Enescu, *Psalmii* vor fi interpretaţi de către baritonul Cristian Ardelean şi pianistul Sorin Petrescu, într-o simbioză perfectă şi cu o tehnică impecabilă, mulându-se natural pe textul muzical, surprinzând esenţialul acestor superbe miniaturi vocal-instrumentale şi dramatismul mesajului religios, genial intensificat de către compozitor. Un trio perfect prin complicitatea elevată ce se stabileşte între creator şi interpreţi, oferindu-ne o audiţie de neuitat. Miniaturile sunt compuse în spiritul tradiţiei bizantine, simţindu-se şi influenţe impresionist-enesciene, fără afectarea originalităţii şi personalităţii creatorului, acestea evident repercutate în arcuirile logice ale construcţiei sonore, ce conduc spre culminaţii fireşti şi calde revărsări naturale, într-o amplificare dinamică gradată echilibrat de autor. Remarc frumuseţea scriiturii pianistice în stilul modal-cromatic, cu explorări în zona efectelor pianistice menite să sublinieze psihologic discursul muzical, precum şi tuşeul rafinat al pianistului Sorin Petrescu. Psalm după Psalm, mă declar cucerită de vocea impunătoare a baritonului Cristian Ardelean, care ştie să împletească timbrul vocii sale cu textul clar tălmăcit, construind o frază grandilocventă, ale cărei respiraţii rămân imperceptibile, arătând o tehnică vocală perfect şlefuită. Inserarea efectelor de clopot şi alunecarea pe corzile pianului din final conferă acestei seri o notă de mister, absorbind parcă ascultătorul.

Era firesc să fim treziţi din atmosfera învăluitoare cu o altă lucrare ce se înscria perfect personalităţii compozitorului Nicolae Brînduş, dedicată exclusiv instrumentelor de percuţie atât de dragi maestrului (şi aproape nelipsite din creaţia dumnealui *in generis*), interpretate cu o virtuozitate impecabilă atât instrumentală, cât şi teatrală de către percuţionistul Doru Roman, exponent al şcolii clujene şi discipol al unuia dintre cei mai mari maeştri ai instrumentelor de percuţie din România, Grigore Pop. ***Rhythmodia***, căci aşa a intitulat-o autorul, a fost compusă în anul 1982 ca un „Concert pentru percuţie solo", concert extras şi dezvoltat ca o piesă de sine stătătoare din opera *La Ţigănci* – conform explicaţiei de care m-am bucurat din partea maestrului însuşi, revenindu-mi în minte părerile

https://biblioteca-digitala.ro

elogioase pe care le auzisem de la mama mea atunci când avusese plăcerea să o înregistreze sub bagheta maestrului Ludovic Bács cu Orchestra de Studio Radio, a cărei membră în calitate de percuţionistă era. Fusese o muncă sisifică pentru ridicarea unui colos sonor cum era opera *La Ţigănci*, pe care doar un veritabil creator cu multă ştiinţă de carte şi cu o profundă gândire muzicală, cu o viziune artistică deosebită şi cu un curaj de nestăvilit o putea aduce la viaţă. Erau opiniile mamei, care străbăteau prin timp ca o confirmare a geniului acestui neobosit maestru şi cărora le pot da astăzi glas, arătând că ceea ce este de valoare dăinuie, împlinindu-şi menirea în timp…

Nu ştiu de ce, dar ascultând *Rhythmodia* zburam cu gândul la Colindele de Crăciun, la jocurile folclorice de care mă bucurasem din copilărie în vacanţele petrecute la ţară, cum erau „Capra" sau „Ursul", cu ritmurile lor primordiale, pre-creştine, găsind chiar legături cu muzica de Jazz într-un mod paradoxal. Ca lucrare înscrisă genului de teatru instrumental evoca într-o manieră convingătoare Oaşul, reprezentând inima Maramureşului şi vechea Dacie nu numai prin ritmuri divers obţinute la toacă, clopote sau glockenspiel, dar şi prin dansul folcloric specific zonei transpus de percuţionist, sau prin ritmuri din paşi şi bătăi din palme amintind aceeaşi arie geografică. Doru Roman te ajută să înţelegi perfect ce reprezintă teatrul instrumental în viziunea maestrului, prin jocul său continuu la care participă complex, apelând întreaga sa măiestrie, stăpânind universul instrumentelor de percuţie cu care acoperă întreaga scenă a Aulei. Sunt impresionată de virtuozitatea de care dă dovadă într-un dificil solo de xilofon-xilorimbă, recomandându-se drept un muzician plurivalent în ţesătura bogatei armonii a textului muzical, combinând inteligent xilofonul cu timpanii printr-o punte de ritmuri gestual, în acelaşi fel, totul într-un crescendo viu ce implică energii nebănuite, amintindu-mi de *Boléro*-ul ravelian. Prin accentele asimetrice de tip aksak merg cu ideea mai departe, spre muzica bartókiană sau stravinskiană, atât de bine cunoscute de compozitor.

Pe scurt, „Ritm-Mod-Melodie", iată *Rhythmodia*, făcându-mă să exclam admirativ: *„Este chiar tot aici: ritm, melodie, armonie, efect!"*

Ca regizor, maestrul e perfect, creând un teatru stilizat, de tip asiatic, apelând chiar instrumente originare în combinaţii unice de tam-tam, clopote şi timpani ritualici, reuşind să concentreze energii ce se împletesc şi se potenţează reciproc într-un joc muzical ingenios, de tip asociativ-disociativ greu de interpretat. Faptul va fi imediat subliniat prin intervenţia sărbătoritului, în caracteristicul său stil ironic auto-critic, stârnind zâmbetele

https://biblioteca-digitala.ro

sălii: *„Câţi percuţionişti în lumea asta sunt capabili să interpreteze aşa ceva? E ceva de groază!!”*

În această relaxată atmosferă va fi invitat să ia cuvântul rectorul Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, compozitorul Dan Dediu, cel care va esenţializa muzica maestrului făcând referire la *„acea virtuozitate ce implică o latură acrobatică*” şi considerând că Nicolae Brînduş şi-a direcţionat energiile creatoare spre trei zone centrale, enumerând *„zona de experiment furibund, în care s-a lansat după 1960 alături de colegul de generaţie Octavian Nemescu, zona în care va fi inclus şi teatrul instrumental”*. Dan Dediu va da exemplul *Concertului pentru pian şi orchestră nr.1* pe care-l numeşte *„o partitură virtuală care solicită pianistului o duzină de mâini”*.

Apoi face referire la *„zona ironică*”, pe care tânărul compozitor o cataloghează o zonă a *„umorului absurd şi al bizareriilor”*, a cărei sursă de inspiraţie o constituie lumea lui Caragiale şi a lui Anton Pann cu al său „Nastratin Hogea”, utilizând totodată şi resursele folclorului autohton de tip „Păcală şi ghiduşiile sale”.

Şi nu în ultimul rând va enumera a treia zonă, cea *„dinamică a dinamicii”*, D. Dediu subliniind aici *„lupta neobosită a ritmului aksak”*, opinând că Nicolae Brînduş scrie *„o muzică de dezvoltare”*. Admiră simţul formei, al coloristicii şi al timbrului *„absolut fabulos”*, confesându-se auditorului într-un stil cald, aristocrat: *„Mi-a plăcut aşa de mult ce am ascultat aici, încât cred că simţim cu toţii că este o muzică ce iţi merge la suflet!”* Nu pot fi decât în asentimentul dumnealui când susţine că *„vorbim aici despre o muzică deja clasicizată”*, deşi a fost cândva de avangardă şi găseşte că *Rhythmodia* evocă o parte a lumii hamletiene, considerând-o un *„a fi sau a nu fi percutistic”* ce-i stimulează ideea unei posibile dezvoltări a piesei într-un real *Concertino* pentru timpani şi orchestră, încheind discursul său cu urarea de *„La Mulţi Ani!”* adresată reverenţios maestrului Nicolae Brînduş.

Urma să ascultăm ***Bowstring*** pentru vioară solo în realizarea sensibilă a violonistei Diana Moş, cea care îi va fi şi prima interpretă încă din anul apariţiei piesei (2002), mărturisindu-mi mai târziu că a fost o lucrare dezvoltată pe baza unui extras al operei *Logodna*.

Alunecări tandre şi furioase, căderi abisale şi căutări extra-senzoriale; iată ce gândesc ascultând *Bowstring* (în traducere „arcuş-coardă”). Sensibilitatea interpretativă a muzicienei Diana Moş (Conferenţiar Doctor al Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti la Catedra de Muzică de Cameră şi membru al Orchestrei Filarmonice “George Enescu”

https://biblioteca-digitala.ro

din Bucureşti) îmbogăţeşte discursul muzical prin rostiri fluide, pline de farmec, uşor melancolice, apropiindu-se de spiritul lucrărilor enesciene, lăsându-mă să întrevăd în această piesă omagiul adus ilustrului muzician şi, ca printr-un interesant joc al soartei, amfitrion spiritual al acestei seri memorabile de 18 Aprilie. Se succed cu repeziciune viziuni ale plaiurilor moldave cu subtilele sale energii, ce au adus la viaţă atâtea nestemate ale neamului românesc, plasând surprinzătoare glissando-uri voalate cu terminaţii abrupte şi tremolo-uri fine în combinaţii cu accente sclipinde, aruncate într-un spaţiu imaginar numai de autor ştiut. Toate acestea se regăsesc într-o curgere perfectă, lucid condusă de violonistă, care nu va pierde nimic din acurateţea şi vibraţia mesajului intenţionat de creator. *„Gânduri picurate!”*, îmi şoptesc profund impresionată de multitudinea culminaţiilor cu care Diana Moş reuşeşte să ridice versanţii acestei muzici dintr-o perspectivă adânc filosofică.

Aplauzele lasă loc unui nou discurs, de data aceasta o adevărată surpriză. Lua cuvântul muzicologul şi profesorul Gheorghe Firca!

„Doamnelor şi Domnilor,

Sunt cu o zi mai bătrân decât colegul meu, deci i-am permis să-mi spună « Nenea »!”, deschidea discursul său cu aceeaşi blândeţe a vocii pe care o cunoşteam din anii studenţiei.

„Îmi amintesc că în 1970 am fost convertit să-mi îndrept paşii spre oraşul Köln. Alături de Lucian Meţianu am păşit în Hochschule für Musik auzind prin uşi din coridorul Universităţii pe cineva care încerca Imperialul de L. van Beethoven. Dar îl încerca într-o variantă inegalabilă! Meţianu s-a întors spre mine şi a exclamat: Nu poate fi decât un român! Într-adevăr, intrând în sala de unde izvorau sonorităţile l-am văzut pe N. Brînduş ...” Era prima oară în această seară când se făceau referiri atât de clare şi elogioase la arta interpretativă a maestrului, făcându-mă să regret că încă nu a existat nici o iniţiativă de a fi adunate în câteva CD-uri interpretările impresionante ale pianistului Nicolae Brînduş. Chiar eu descoperisem într-o emisiune nocturnă a Radio România Cultural versiunea *Sonatei a 3-a „în caracter popular românesc”* de George Enescu, într-o interpretare de neuitat aparţinând violonistului Varujan Cozighian şi pianistului Nicolae Brînduş!...

Ignorând aparent sala, profesorul Gh. Firca se va adresa maestrului prieten cu aceeaşi admiraţie, făcându-i o emoţionantă caracterizare şi şocant-amuzantă deopotrivă: *„Ai ceva aparte de spus în fiecare dintre exprimările tale – logica muzicalului era pur vocală în Psalmi, ceea ce arată că te pricepi a scrie foarte bine pentru voce – într-un fel extrem de*

https://biblioteca-digitala.ro

personal. Adesea ţi-ai atras şi denumirea de încăpăţânat al muzicii româneşti; într-un sens pozitiv, evident!" Îmbrăţişarea celor doi vechi prieteni alături de discursul hazliu a stârnit freamătul spectatorilor, ropotele de aplauze şi a făcut deliciul serii.

Madrigals and Drums avea să urce în scenă o trupă de artişti de o calitate desăvârşită: Antonela Bârnat - mezzosoprană, Doru Roman - percuţie, Sorin Petrescu - pian şi Ion Bogdan Ştefănescu - flaut. Toţi într-o formă interpretativă excepţională, oferind un adevărat regal de muzică bună în stil teatru instrumental. Informându-mă, aflu că lucrarea a fost scrisă în anul 2001 şi că a fost prezentată prima oară în primăvara aceluiaşi an de către formaţia Trio *Contraste* la Timişoara. Sunt stilizări folclorice evocând doinele româneşti, lucrarea făcând totodată aluzie la scriitura din *O noapte furtunoasă* a lui Paul Constantinescu, atât de convingător interpretată de mezzosoprana Antonela Bârnat, dăruită cu o voce bogată în armonice, cu care reuşeşte să umple fără dificultate încăperea. Piesa este pigmentată cu „strigături" ale personajelor masculine din scenetă, cu sunetul zurgălăilor aflaţi într-o interesantă suprapunere cu toba mare şi cu pianul tratat aici percutistic. Pare că flautistul Ion Bogdan Ştefănescu, pianistul Sorin Petrescu şi percuţionistul Doru Roman sărbătoresc cu adevărat un ritual de primăvară sau poate de nuntă, invocând tradiţiile şi obiceiurile româneşti. Ritmul aksak mă poartă puţin spre *Sacre du printemps*, dar fără a găsi aici dramatismul stravinskian, ci doar optimismul „Brînduşian", cu adânci rădăcini în melosul popular şi cu vibrante simţiri exprimate prin elemente de doină. Un teatru instrumental fascinant, al cărui fond muzical poate alcătui oricând coloana sonoră a unui film, fapt sugerat mai ales de combinaţia ingenioasă dintre orga electronică şi flaut, împletite – într-o secţiune centrală a lucrării – cu vocea umană, secţiune construită din fraze nostalgice evocatoare „de dor şi jale".

Explorarea atâtor posibilităţi vocal-instrumentale face din creatorul Nicolae Brînduş un unicat, stăpân deopotrivă peste materie şi spirit în transformări metaforizate ale gândurilor sale muzicale cele mai intime.

Operă într-un act? Posibil! Oricum, combinaţia ardeleano-oltenească este mai mult decât convingătoare. Tainic, hazliu şi dulce-amărui în acelaşi timp, maestrul tratează artistul ca pe un egal, lăsându-i loc de afirmare, stimulându-i energiile ce vin să potenţeze discursul muzical la care participă prin fiecare fibră, fără a-i şterbi însă cu nimic personalitatea. Identific cu uşurinţă instrumentele implicate în construcţia muzicală, tratate politimbral într-o vâltoare sonoră deloc confuză.

https://biblioteca-digitala.ro

Gong – Vibraţie! Este opţiunea compozitorului pentru culminaţii sinteză, cu ecouri lungi în tăcerea suspendată. „*Niciodată Golul nu a sunat mai tare!”*, spune ca o concluzie flautistul I. B. Ştefănescu citând versul arghezian din *Inscripţie pe o tobă*, cel ce va lăsa cortina scenetei muzicale şi în acelaşi timp, publicul, surprins de acest neaşteptat epilog.

Ultima piesă a programului, intitulată ***Ostinato pentru Trio Contraste,*** era totodată şi o primă audiţie. Fiind adaptarea pentru o formulă camerală întocmită de pianistul Sorin Petrescu, arătându-se astfel ca un destoinic muzician polivalent, reprezintă o miniatură muzicală filigranată, dezvoltată din lucrarea *Ostinato pentru pian solo* compusă de N. Brînduş în anul 1962. Transformată inteligent pentru cele trei instrumente ale trioului, respectiv: flaut, pian şi percuţie, mânuite cu măiestrie de către Ion Bogdan Ştefănescu, Sorin Petrescu şi Doru Roman, aveam să descopăr că pianistul Nicolae Brînduş se înscria acelei linii lisztiene de „pianişti-vulturi” şi îmbrăţişa conceptul de pian orchestral. Fără efort, am găsit în memorie opinia unui alt profund muzician de ale cărui învăţături beneficiasem, vorbesc aici de nimeni altul decât de omul de cultură Alexandru Leahu, care îmi istorisea cândva cât de complexat se simţise în tinereţe, venind să susţină examenele la Conservator, de interpretările colegului său N. Brînduş, un adevărat virtuoz al pianului în lucrările lui Franz Liszt, pe care le trata cu o dezinvoltură uluitoare şi o impecabilă realizare tehnică.

Interpretarea Trioului *Contraste* îmi sugerează ceva din *După-amiaza unui Faun* a lui Claude Debussy, aducând ritmuri sacadate de factură bartókiană ce conferă piesei acea atmosferă apăsătoare, uşor ameninţătoare, obţinută printr-un dialog draconic, subliniat de şfichiuirile flautului suprapus başilor pianistici combinaţi cu ritmurile tobei mari. Din nou percuţie bogat tratată ritmico-melodic, totul pentru a obţine amplificări cu rol tensional în discursul muzical. Cred că orchestratorul intenţionase să măgulească pasiunea maestrului pentru instrumentele de percuţie prin atenţia pe care le-o acordă. Îi observ pe cei trei artişti parcă intraţi într-o transă, întreruptă pentru scurt timp de unisonul ţiuitor ce calmează aparent curgerea învolburată a muzicii. Un binevenit *respiro* ce şi-l permit interpreţii înaintea finalului, cu ultimele sale tensionări redate quasi-ştiinţific prin abordarea politimbrală a pianului.

„Ostinato”, în traducere „Încăpăţânare”. Iată la ce se referea titlul concertului acestei seri, *„Portret componistic”*, vizând aducerea la vedere a unei trăsături stilistice fundamentale a concepţiei muzicale a autorului: o idee directoare continuu repetată prin elemente variaţionale infinit-posibile, în nesfârşite ipostaze şi având multiple dimensiuni. Această piesă scurtă ca un vânticel grăbit ce adie prin câmpurile de maci, aduce sălii un suflu de

https://biblioteca-digitala.ro

prospeţime şi optimism, trecând iute ca un gând răzleţ. Ce omagiu mai frumos putea fi adus la încheierea unui concert aniversar de către câţiva dintre colaboratorii cei mai apropiaţi de sufletul maestrului, aşa cum sunt cei ce alcătuiesc robustul Trio *Contraste*?

Cum spuneam, o seară memorabilă, care s-a desfăşurat sub auspiciile Euterpei şi Thaliei deopotrivă, într-o atmosferă destinsă şi distinsă prin aducerea la un loc a atâtor spirite nobile ale artei muzicale româneşti şi nu numai, reuşind să creeze acel cadru plăcut pe care doar cele mai nobile gânduri îl pot crea. Seara a fost finalizată cu invitaţia sărbătoritului *„la un pahar de vorbă, după ce am ascultat atâţia instrumentişti numai Unu şi Unu!”* (N. Brînduş). Simţeam împlinirea de a fi fost martora unei audiţii de cea mai bună calitate într-un moment istoric pentru muzica românească, la ceas aniversar, dăruită de o trupă de aur pentru un Maestru desăvârşit!...

L-am găsit a doua zi dimineaţă pe firul telefonic, răspunzându-mi prompt, cu timbrul său inconfundabil şi acelaşi imbatabil optimism. Mi-am permis să-i solicit câteva gânduri, cu intenţia de a contura şi personaliza portretul compozitorului Nicolae Brînduş văzut din culisele spectacolului. Mi le-a oferit cu generozitatea-i caracteristică şi cu o deschidere dezarmantă. Era foarte încântat de concertul aniversar, conceput în totalitate ca o surpriză pentru maestru de către colaboratorii şi vechii săi prieteni, participanţi ai seratei muzicale, unii dintre aceştia chiar foşti studenţi, cum avea să-mi spună cu entuziasm referindu-se la pianistul Sorin Petrescu (pe care-l călăuzise în cadrul cursurilor de muzică de cameră de la Conservator timp de 5 ani de zile) sau la violonista Diana Moş, *„una dintre asistentele şi doctorandele mele cele mai valoroase”*, cum o va recomanda călduros distinsul muzician. Îmi povesteşte cu admiraţie despre virtuozitatea şi calitatea artistică a pianistului Sorin Petrescu, pe care-l auzise deseori cântând în turneele întreprinse împreuna în Asia *„făcându-şi mâna cu pasajele cele mai grele ale Concertului nr.2 de J. Brahms fără să scape nici o notă falsă!”*, încheia maestrul însufleţit. Cât despre percuţionistul Doru Roman avea numai cuvinte de laudă, prezentându-l ca pe un reprezentant de seamă al şcolii clujene conduse de Grigore Pop, un alt prieten drag şi vechi colaborator al său.

Rugându-l să-mi destăinuie câteva dintre planurile viitoare ale dumnealui, am aflat că a terminat deja cea de a 3-a operă a sa, scrisă după nuvela lui E. A. Poe – *The System of Doctor Tarr and Professor Fether* (în traducere „Sistemul doctorului Catran şi a profesorului Pană”), o operă bufă de 2 ore, la care a lucrat aproape 6 ani şi care spera că i se va juca la Opera Română. *„Ştii, este o povestire foarte simpatică şi întru totul compatibilă cu vremurile noastre. Trebuie să citeşti neapărat nuvela!”*. Puţin jenată,

https://biblioteca-digitala.ro

merg să îmi completez cunoştinţele privitoare la autorul american şi la scrierile sale, insistând asupra datelor legate de nuvela cu un nume atât de straniu şi ironic. Nu sunt surprinsă să aflu că fusese prima oară tradusă în limba română de către I. L. Caragiale şi publicată în revista *Timpul* în iunie 1878, că fusese scrisă în anul 1845 şi adaptată în franceză de Ch. Baudelaire douăzeci de ani mai târziu.

În continuare aminteşte ultimele sale articole apărute în revista *Muzica* sub titlul de *Logica lumilor posibile,* articole pe care le scrie de mai mult timp, propunându-şi să îşi găsească răgazul de a strânge anumite articole de peste vremuri şi a le publica alături de reeditarea parţială a lucrării *Interferenţe* într-un tom mai voluminos. *„Sunt într-un moment de teoretizări, aş spune"*, continuă maestrul, povestindu-mi puţin intrigat cum o doamnă de la Radio, într-un interviu pe care i l-a solicitat la concert a dorit să-l măgulească numindu-l un creator „prolific". *„Nu sunt prolific, nu scriu mult; gândesc mult, în schimb!"* s-a apărat dânsul, făcându-mă să zâmbesc. Acesta este maestrul pe care-l cunosc: direct, şarmant, obiectiv, uneori ironic, alteori extrem de serios, dar întotdeauna profund în zicerile sale.

Îmi explică apoi ceva ce deja ştiam: *„Sunt în continuare activ, consultant ştiinţific şi conducător de doctorate al UNMB, compun, scriu..."* Cum altfel? De când îl cunosc eu pe maestrul N. Brînduş (şi se împlinesc iată, mai bine de 15 ani!) nu mi-l amintesc decât activ, de-o energie debordantă şi contagioasă. Am bucuria să ascult o mărturie care mă tuşează, când îmi spune că îl interesează lucrul cu doctoranzii şi că a avut satisfacţia unor teze foarte bune. În rest, asistă la emanciparea lumilor şi continuă să se amuze oferindu-mi încă o snoavă bună: *„Ştii cum se spune: dacă plouă la Bucureşti, la Ploieşti se poartă umbrelă!, era cândva o vorbă…"* (à propos de „preţioasele indicaţiuni" bologneze, care bântuie de ani de zile învăţământul muzical superior). Râd cu poftă şi încerc să fac o sistematizare a tuturor glumelor şi proverbelor cu care maestrul m-a obişnuit atâţia ani, obţinând uneori rezultate mai semnificative decât s-ar fi reuşit cu zeci de fraze abracadabrante.

Arunc o privire fugară spre datele biografice şi rememorez câteva aspecte mai importante:

„Nicolae Brînduş, compozitor, muzicolog, pianist şi profesor", deţinătorul premiilor UCMR în 1974, 2002 şi 2005, al Radio-Televiziunii Române pentru Muzica de operă şi Vocal-Simfonică în 1975 şi 1977, a Diplomei Festivalului Naţional de Teatru pentru spectacolul *Bizarmonia* în 1999 la Bucureşti, distins cu ordinul Meritul Cultural în Grad de Ofiţer în

https://biblioteca-digitala.ro

2004, Premiul „George Enescu" al Academiei Române în 1977, este redactor al Revistei *Muzica* (revistă a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România), a susţinut în calitate de „visiting composer" prelegeri despre Muzica Nouă în SUA, Germania, Israel, Grecia, Hong-Kong, Taiwan etc. A urmat cursurile de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania) în anii '70 , a urmat stagii de cercetare la Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – Paris, este membru al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, al Societăţii Autorilor, Compozitorilor şi Editorilor de Muzică (SACEM) din Paris şi al Societăţii Internaţionale a Muzicii Contemporane, al cărui preşedinte pentru Secţiunea Naţională Română a fost între anii 1994-2002. Solist al Filarmonicii din Ploieşti între anii 1960-1969, distins cu Premiul III – Secţiunea: Muzică de Cameră al Concursului Internaţional „George Enescu" în 1958, susţine teza de doctorat pe tema „Baze ale unei analize formale a limbajului muzical" în 1981 la Cluj-Napoca şi mă opresc aici, abia ţinându-mi respiraţia. Înţeleg imediat amărăciunea din glasul dânsului vorbind despre lumea intelectuală românească actuală, care s-a distanţat de fenomenul muzical contemporan, optând pentru facil şi comercial, pierzând din atenţie esenţialul, şi despre implicaţiile acestui act de ignoranţă în plan cultural. Nu-şi pierdea însă speranţa şi dorinţa de a lupta contra diletantismului, a relei voinţe şi a prostiei.

Închid telefonul profund marcată de dialogul cu creatorul şi omul Nicolae Brînduş, dialog ce m-a răvăşit şi m-a transformat, aşa cum fiecare întâlnire în conversaţii adânc filozofice cu maestrul au puterea de-a o face. Rostesc în gând un sincer „Să ne trăiţi, Maestre!", dorindu-i acum la ceas aniversar, mulţi ani fericiţi şi luminoşi, care să-i aducă încă multe satisfacţii şi recunoaşteri meritate!

„LA MULŢI ANI!"

https://biblioteca-digitala.ro

IN MEMORIAM

Emilia Comişel, profesor universitar, etnomuzicolog

Irina DRAGNEA

Am acţionat, întreaga mea viaţă, din dragoste pentru arta de tradiţie orală (folclorul muzical, în primul rând), ceea ce m-a determinat să fac efortul de a-i înţelege esenţa, de a pătrunde bogăţia sufletească şi excepţionala înzestrare, în plan poetic şi muzical, a poporului nostru, ca şi din dorinţa de a face cunoscută această artă – sursă inepuizabilă de inspiraţie –, unui număr cât mai mare de tineri viitori muzicieni, care studiau la Conservatoarele de Muzică. De aceea, am avut în vedere predarea folclorului nu numai la nivel universitar, dar şi în şcolile de toate gradele , începand de la o vârstă fragedă, pentru atragerea tineretului prin conştientizarea valorii estetice şi a importanţei naţionale şi internaţionale a acestei arte.

Elaborarea ***Cursului de folclor muzical*** *(pentru înfăptuirea căruia am străbătut, ani de zile, întreaga ţară, culegând, analizând şi clasificând un material imens de o inestimabilă valoare artistică, în foarte mare parte inedit, la acea oră, umplându-mi sufletul de comoara neamului) şi numeroasele colaborări în alcătuirea manualelor de muzică au slujit acestui scop nobil.*

Prof.univ.etnomuzicolog ***Emilia Comişel***

S-a născut la Ploieşti, în data de 28 februarie 1913, părinţii fiind Maria – născută Georgescu – din Ploieşti (fiică de preot şi profesoară de lucru şi gospodărie, cu specialitatea flori) şi Gheorghe Comişel, de origine ogretinean (Prahova), institutor, apoi profesor de muzică şi de matematică la Ploieşti, profesor de limba română în Basarabia, dirijor de cor (a condus ani de zile Corul Societăţii Profesorilor de Muzică din judeţul Praova) compozitor şi violonist, cu studii universitare (Academia Regală de muzică

https://biblioteca-digitala.ro

religioasă, unde a fost şef de promoţie, şi Conservatorul din Bucureşti – secţia vioară) şi care a susţinut concerte solistice la Bucureşti şi Ploieşti, a construit o şcoală elementară la Ploieşti (în cartierul Bolovani) şi a iniţiat un Ateneu cultural pentru tineret la Mâneciu (Prahova), la pensie pregătind corurile căminelor culturale ale comunelor din Prahova (Văleni de Munte, Mâneciu Ungureni şi Pământeni, Homorâciu, Izvoarele, Teişani etc).

O frumoasă viaţă spirituală i-au oferit-o părintii, prin:

- însuşirea în primul rând, a unor instrumente (vioara şi pianul), a unui bogat repertoriu muzical popular şi cult şi a unei diversificate,dar corect îndrumate, literaturi ştiinţifice, bibliografice (mai ales muzicală) şi beletristice;
- participarea la corurile bisericeşti, împreună cu cei trei fraţi şi cele două surori (coruri al căror dirijor era tatăl- Gheorghe), în cadrul cărora, tinerii Comişei erau şi profesori de solfegiu pentru ceilalţi participanţi ;
- şedintele de muzică de cameră corală şi instrumentală, în sânul familiei (în casa părintească de la Ploieşti, se aflau 10 viori, un violoncel, un pian şi un flaut), când erau abordate, în afară de partiturile corale şi instrumentale deja aflate în biblioteca familiei, tot ce apărea nou în magazinele de specialitate (toţi membri familiei inclusiv mama – Maria, interpretau muzică vocală şi instrumentală: Florin Comişel, compozitor, pianist şi dirijor de cor şi orchestră, profesor de armonie şi dirijat la Conservator (i-a avut ca elevi pe Marin Constantin şi Ion Baciu), culegător de folclor muzical românesc; Victoria-Viorica, profesoară de muzică, cercetătoare a folclorului copiilor, membră a orchestrei semisimfonice şi coristă în ansamblurile corale ploieştene, valoroasă interpretă a repertoriului violonistic; Maria-Marcela, o altă soră – profesoară de vioară; Ioan – economist, angajat la Banca Naţională (mort tânăr, la numai 28 de ani); Romulus – inginer.
- întreaga familie făcea naveta la Bucureşti, pentru a participa la spectacolele de operă şi la concertele de la Ateneul român.

După iniţierea muzicală temeinică din familie, Emilia Comişel şi-a continuat studiile de specialitate în cadrul Academiei Regale de Muzică, unde a avut şansa de a studia cu cei mai competenti profesori (Ioan Chirescu – teorie şi solfegii; Alfonso Castaldi – armonie; Alfred

https://biblioteca-digitala.ro

Alessandrescu – contrapunct; Constantin Brăiloiu – istoria muzicii şi folclor; George Breazul – enciclopedia şi pedagogia muzicii; Dimitrie Cuclin – estetică muzicală şi forme; Ştefan Popescu – dirijat cor; Paul Jelescu – pian. Decisivă pentru alegerea profesiei viitoare (folclorist-etnomuzicolog) a fost influenţa covârşitoare pe care a avut-o asupra d-sale personalitatea, competenţa pedagogică şi opera ştiinţifică a savantului român - iniţiatorul etnomuzicologiei de nivel mondial – Constantin Brăiloiu – acest maestru dedicat cu totul slujirii folclorului românesc şi al celui universal, având o uriaşă putere de munca, "geniu al metodei" cum îl numea André Schaeffner şi care a reuşit să adune, să înflăcăreze şi să instruiască un grup de tineri muzicieni – între care s-a numărat şi Emilia Comişel –, elevii, apoi colaboratorii şi prietenii săi, deveniţi, cu timpul, specialişti în domeniu, care l-au urmat şi i-au desăvârşit opera. Alţi profesori muzicologi şi compozitori: Dumitru Georgescu Kiriac, creatorul şi dirijorul corului *Carmen,* Ion Croitoru şi Gheorge Cucu, musicieni de înaltă clasă, compozitori de mare sensibilitate şi rafinament, şi alţi reprezentanţi ai pleiadei primei jumătăţi a secolului XX*,* prin dăruirea crezului lor şi activitatea neobosită, cu rezultate cu totul excepţionale, au ştiut să-i insufle dragostea pentru folclorul românesc.

Cu o voinţă şi o ambiţie fără preget, conform principiilor însuşite dela părinţii săi, Emilia Comişel şi-a continuat activitatea de-alungul întregii vieţi, până la vârsta de 95 de ani, când un accident cerebral i-a înfrânt avântul. A străbătut ţara în lung şi-n lat, mai întâi, ca elevă şi discipolă, a lui Constantin Brăiloiu, uneori împreună cu membrii echipelor sociologice ale lui Dimitrie Gusti, apoi ca folcloristă experimentată, fie singură, fie cu colegi din Bucureşti (Mariana Kahane, Elisabeta Moldoveanu, Elisabeta Sulițeanu, Ovidiu Bârlea, Hary Brauner, Tiberiu Alexandru, Mihai Pop) sau din provincie, cu grupuri de studenţi, sau cu fiica – Irina – pentru a culege folclor (a înregistrat peste 9000 de melodii), pentru a fi permanent prezentă în mijlocul manifestărilor artistice populare, pentru a se pătrunde de spiritualitatea geniului artistic al românilor, pentru a putea elabora antologii, studii, articole, pentru a susţine conferinţe, concerte-lecţii, emisiuni radiofonice (Ciclul ***300 melodii populare),*** în care prezenta cântăreţi populari necunoscuţi pe care îi descoperea treptat prin deplasările în ţară), comunicări ştiinţifice în ţară şi peste hotare (Franţa, Belgia, Iugoslavia, Albania, Italia, Germania, Canada) şi a face cunoscut atât conaţionalilor, cât şi străinilor acest tezaur românesc. A cules folclor şi de la românii din Bulgaria, Iugoslavia, Albania, Canada. A descoperit, îndrumat în activitatea de culegere a materialului folcloric şi promovat prin concursurile Floarea din Grădină, Maria Tănase, Maria Lătăreţu, Cântec nou în Mehedinţi, etc., o serie de tineri talentaţi, deţinători de repertoriu

https://biblioteca-digitala.ro

folcloric autentic şi voci minunate: Angelica Stoican (Mehedinti), Oană Augustin (Hunedoara), Liviu Vasilică (Teleorman), Anuţa Tite (Maramureş), Gheorghe Turda (Maramureş), Maria Tanasă (Fălticeni). Toţi au devenit, cu timpul vedete, iubiţi şi apreciaţi de public, toţi au transmis mai departe repertoriul tradiţional al graiului lor folcloric, alcătuind şi instruind grupuri de tineri interpreţi.

Alţi interpreţi, profesionişti de valoare au fost urmăriţi cu interes şi sfătuiţi, de câte ori s-a ivit ocazia, sau au devenit chiar colaboratori ai doamnei folclorului românesc: Maria Lătăreţu, Maria Tănase, Ileana Constantinescu, Elena Jurjescu Todi (Banat), Cornel Borza (Bihor), Maria Tripon (Oaş), Gavril Prunoiu – interpret şi profesor de canto popular (Argeş), Valeria Peter Predescu, Ileana Rus, Lucreţia Ciobanu,Floarea Calotă, Maria Ciobanu, Maria Tănase Marin, Floarea Tănăsescu şi să ne fie iertat dacă nu-i amintim pe toţi.

Cariera ştiinţifică a Emiliei Comişel a cunoscut o evoluţie ascendentă, de la calitatea de *culegător pe teren* şi *colaborator,* încă din studenţie, al Arhivei de Folclor a Societăţii Compozitorilor Români, la cea de cercetător (din 1949), apoi cercetător ştiinţific principal şi şefă a secţiei muzicale, în cadrul Institutului de Folclor (ulterior I.E.F. ***Constantin Brăiloiu***), unde a realizat mii de transcrieri muzicale, rezultând numeroase studii şi articole şi colaborator –cercetător ştiinţific principal la Institutul de Studii Sud-Est Europene (din 1967). De la început, a efectuat ore de îndrumare pentru cunoaşterea folclorului din diferite zone ale ţării, ca şi pentru însuşirea metodei de culegere, analiză şi clasificare a materialului cules pe teren, împreună cu Gheorghe Ciobanu, Paula Carp, Ioan T. Florea, Mircea Chiriac, Florin Comişel, Gheorghe Zamfir, cu alţi colegi din Cluj şi Iaşi, pentru tinerii membri ai Uniunii compozitorilor, ca şi pentru colegii mai tineri şi neexperimentaţi ai Institutului.Cu aceiaşi colegi a susţinut şedinţe de îndrumare a orchestrelor din întreaga ţară.

Lucrările de nivel ştiinţific superior pe care le-a elaborat în domeniul folcloristicii şi al etnomuzicologiei, unele publicate în : Revue des études sud-est européenes (Buc.), Studii şi cercetari de istoria artei, Contemporanul, Revue roumaine (Buc.), Colocvii, Scânteia, Demos (Germania), Journal of the International Folkmusic Council (Londra), Akordi (Belgrad), Sud-est Europ (Atena), Les Colloques de Wegimont, Societăţi europene(revista editată de Paul H. Stahl), Datini (rev. fundaţiei Ethnos), la toate revistele de folclor din România şi numeroase publicaţii de profil din străinătate: Franţa, Belgia, Italia, Germania, Canada, Rusia, Bulgaria, Iugoslavia, Ungaria, (în Studia memoriae Belae Bartok sacra), între care citäm: *Cursul de folclor muzical* în două ediţii (1967,1969);

https://biblioteca-digitala.ro

Antologia folclorică din Ţinutul Pădurenilor – în colaborare – în două ediţii (1959, 1964), *Folclorul copiilor – studiu şi antologie*; două volume de *Studii etnomuzicologice* (1986, 1992); numeroase studii şi articole, publicate în ţară cât şi în străinătate, Pe *urmele lui Bela Bartok în Hunedoara; Despre forma arhitectonică a muzicii populare; Elemente comune în folclorul muzical al popoarelor sud-est europene; Preliminarii la studiul ştiinţific al baladei; Folclorul obiceiuriloir calendaristice; Folclorul obiceiurilor familiale; Colecţii de colinde (Dă pă dubă, săraca; Colindăm Domnului bunu – în colaborare); Radu Anghel (în colaborare cu Ovidiu Bârlea); Contribuţii la cunoaşterea eposului popular cântat; Elements archaique dans les coutumes nuptiales du people roumain; La musique de la ballade roumaine; Structura melodică a dansurilor populare* şi multe altele, i-au adus recunoaşterea naţională şi internaţională. Astfel, a obţinut numeroase premii în ţară şi peste hotare: Ordinul muncii, clasa a III-a, Meritul cultural, clasa a IV-a, prof. de Onoare al Univ. Naţ. de Muzică, Cetăţean de Onoare al mai multor oraşe şi comune din ţară Oscarul Românesc (Alexandria, 2004), Meritul Cultural în grad de Ofiţer (2006), Marele Premiu al U.C.M.R. pe anul 2007, Premiul Ministerului Culturii (2007), zeci de Diplome de Onoare, a devenit membră a I.F.M.C. (Londra) şi I.M.S. (International Musicological Society – Basel), membră de onoare a Fundaţiei George Enescu (Montreal – Canada); membră cu funcţii administrative în juriile Concursurilor şi Congreselor din Iugoslavia, Franţa, Italia, sau doar participantă, întotdeauna cu comunicări ştiinţifice (Germania), ducând cu sine ansambluri folclorice româneşti, legând prietenii şi realizând colaborări cu specialiştii străini din numeroase ţări, unii, cei mai în vârstă, prieteni şi colaboratori ai lui Constantin Brăiloiu.

Cariera didactică şi pedagogică a fost, (cu unele întârzieri de timp în atingerea nivelului maxim al titulaturilor şi împiedicarea de un H.C.M. al învăţământului superior, pentru obţinerea doctoratului), susţinută de Emilia Comişel, cu aceiaşi consecvenţă şi determinare, cu acelaş nivel ridicat al conştiinţei profesionale, ca şi în cercetare. Prima grijă: elaborarea ***Cursului de Folclor Muzical***, a fost îndeplinită in 1967. De acum înainte studenţii aveau un material bogat şi bine documentat după care să înveţe. La Consevatorul bucureştean, Emilia Comişel, devenită profesor universitar, şefă a catedrei de folclor, a pregătit nenumăraţi tineri, cei mai mulţi eminenţi profesori de muzică, alţii- muzicologi sau compozitori. O altă serie de studenţi au devenit cercetători în domeniul folclorului muzical, sau al etnomuzicologiei, participanţi activi la viaţa muzicală a ţării, nu numai în juriile naţionale ale Concursurilor şi festivalurilor folclorice, ci şi in culegerile de teren, descoperitori şi îndrumători ai unor talentaţi interpreţi proveniţi din cele mai diferite zone ale ţării, pe care îi promovau în

https://biblioteca-digitala.ro

concursurile naţionale , mulţi deţinători de titluri universitare, doctori (Florin Georgescu, Cristina Rădulescu, Petre Brâncuşi, Elize Stan, Marioara Murărescu, Gheorghe Oprea, Luminiţa Vartolomei, Irina Dragnea, Steluţa Popa, Gruia Stoia şi foarte mulţi alţii, unii cu vieţi exemplare şi cariere de excepţie).

Toţi aceştia au devenit colegi şi colaboratori ai fostei lor profesoare, regăsindu-se în toate manifestările muzicale ale ţării, de multe ori şi ca membri ai juriului de concurs (la *Floarea din grădină*, prima preşedintă a juriului a fost Emilia Comişel, apoi profesorul Mihai Florea), alături de alţi muzicieni de marcă : Florin Comişel, Tiberiu Alexandru, Sabin Drăgoi, Simona Patraulea, Gheorghe Ciobanu, Paula Carp, Mircea Chiriac, Hari Brauner, Zeli Sulițeanu, Mariana Kahane, juriu competent şi extrem de exigent, care promova numai valorile autentice, spre deosebire de situaţia actuală, când sunt promovaţi deavalma buni şi răi.

Începând din anul 1967, Emilia Comişel a depus un efort susţinut pentru a aduna şi a publica opera ştiinţifică a lui Constantin Brăiloiu, prin deplasări în străinătate, contactarea tuturor prietenilor, colaboratorilor şi a persoanelor care, într-un fel sau altul, l-au cunoscut şi aveau date despre savantul român. Au rezultat 6 volume de ***Opere – Constantin Brăiloiu*** (primele două bilingve) în care este prezentată, pe lângă cronici, articole, eseuri, întreaga operă ştiinţifică a acestuia, şi două volume de ***corespondenţă***, acestea în colaborare cu Irina Dragnea, fiica sa şi o ***Monografie***. Astfel, această neobosită cercetătoare, a readus în atenţia lumii muzicale româneşti pe marele savant român de talie mondială. Tot datorită strădaniilor Emiliei Comişel, care a făcut demersurile oficiale necesare, rămăşiţele pământeşti ale lui Constantin Brăiloiu, au fost aduse în ţară, iar Institutul de Etnografie şi Folclor din Bucureşti îi poartă numele.

Nu putem omite un aspect extrem de semnificativ, şi anume, acela al relaţiilor internaţionale din viaţa şi activitatea folcloristei. Intr-o peroiadă când exista o barieră strictă în privinţa deplasărilor de orice natură- turistic sau profesional – în străinătate , când aprobările de la ***Iorga*** erau aşteptate trei sau mai multe luni, E.C. reuşea să întreţină relaţii profesionale şi prieteneşti cu un număr incredibil de mare de oameni de pe tot mapamondul, să fie prezentă (cu toate greutăţile şi mizeriile care i se făceau uneori), în calitate de simplu membru sau cu funcţii organizatorice, la festivalurile, concursurile şi congresele din Franţa, Iugoslavia, Germania, Italia, Polonia, Bulgaria, Albania, U.R.S.S., Canada, să trimită şi să primească literatură de specialitate către şi dela un mare număr de specialişti sau viitori specialişti, fiind permanent la curent cu tot ce se publica. Din punctul de vedere al corespondenţei interne şi externe, putem

https://biblioteca-digitala.ro

număra câteva mii de scrisori, iar numărul celor care au îndrăgit-o pe E.C. se cifrează la acelaş nivel, aflându-se pe întreaga scară socială, dela simpli ţărani din diferite zone, studenţi şi profesori, mulţi participanţi la Cursurile de Vară dela Sinaia, până la savanţi de renume mondial, dar numai cei ce aveau legătură cu lumea artistică şi ştiinţifică. Dacă i-am evoca pe unii, i-am nedreptăţii pe alţii, şi totuşi: Mircea Eliade, Paul Collaer, Gilbert Rouger, Ernest Ansermet, Jean Absil, André Schaeffner, Yvette Grimaud, Jean-Jaques Nattiez, Octavian Bohociu (Germania), Prof.dr. Vera Pavlović Leposava pictoriţă (aceasta avusese un aport esenţial în recunoaşterea limbii române şi a etniei româneşti în Banatul sârbesc), Dragoslav Antonievíć, Dragoslav Devíć, Elly Bašić, Milica Ilijin şi întreaga pleiadă a folcloriştilor iugoslavi, Ramadan Sokoli şi Mili- soţia sa (Albania), Rayna Katzarova (Bulgaria), Alexandru Neagu (Elveţia), Yves Lenoire (Belgia), Susanne Zigler, Dr.A.Chodkowski (Polonia), Mircea Manole (Canada), Nicolas Treatt,din familia Tretiakcov (Franţa), Paul Posquin (Belgia), Benjamin Suchoff, Georgio Nataletti, Viorela Dinescu(Germania) – fostă studentă a doamnei Comişel, o compozitoare renumită şi o fervent propagatoare a muzicii româneşti peste hotare, Dagmar Falk (Suedia), Ion Onciul (Serbia), Bože Ianučić (Velicovo-Timocul sîrbesc) un excepţional viorist român, cu un imens repertoriu instrumental şi cunoscător a 20 de balade, şi...şi...

Întreaga ţară, dar mai cu seamă Prahova – tărâmul de suflet al cercetătoarei, unde, un erudit propagator de cultură locală, Prof. dr. Alexandru Bădulescu directorul Muzeului ***Paul Constantinescu***, ctitoreşte de ani buni promovarea valorilor cultural-artistice locale, prin aniversări, comemorări, aşezări de placi memoriale, festivaluri (Festivalul coral ***Florin Comişel***), Universitatea ***Nicolae Iorga*** (Vălenii de Munte) şi Banatul, cu oameni de frunte ca fostul primar al Făgetului, deputatul Dorel Covaci, Anca Augusta, Ion Oltean, Gelu Stan, Ovidiu Papană, Ion Căliman, primele judeţe care au sărbătorit-o pe cercetătoare în momente semnificative (***Emilia Comişel şi folcorul românesc,*** ed. Nagard, Lugoj, 2003), apoi Teleormanul, Mehedinţiul, Bihorul, întreaga Moldovă, Maramureşul nu vor uita colaborările atât de fructuoase cu Emilia Comişel.

O relaţie profesională dublată de o stimă şi simpatie reciprocă cu rezultate concrete de mare valoare s-a desfăşurat pe o lungă perioadă de timp între Emilia Comişel şi Prof.dr. Francisc Laszlo dela Cluj, rezultând publicaţii bazate pe materialul furnizat de cercetătoare (***Constantin Brăiloiu partizan al etnomuzicologiei fără frontiere***, ed. EIKON, Cluj-Napoca, 2006).

Dar nu putem, oricât ne-am strădui, să cuprindem cu uşurinţă vastitatea activităţii unui asemenea savant.

https://biblioteca-digitala.ro

Micuţă de statură, durdulie, blondă, cu ochi albaştri limpezi, cu un zâmbet luminos şi cu o fire prin excelenţă sociabilă, veselă, deschisă şi spontană, gata oricând să dea o replică spirituală sau să spună o glumă (la care, uneori uita poanta, spre hazul şi bunădispoziţia asistenţei), să dea un sfat sau să compătimească pe cei în necaz sau suferinţă, (chiar când ea însăşi avea necazuri) conştiincioasă şi muncitoare « d' arrache pied », cu ***prestanţă incontestabilă şi neîndurare*** întru paza adevărului şi a valorii în lumea artistică, calităţi datorate excepţionalei competenţe profesionale ce nu permitea nimănui să-i ***treacă pe dinainte,*** era imediat îndrăgită şi rămânea neuitată, mergând direct la sufletul interlocutorilor. Toţi îi doreau compania, toţi credeau că o pot solicita, şi pe bună dreptate, căci **Mama mea** nu refuza pe nimeni şi onora aproape 100% promisiunile făcute.

Să fim mândri şi fericiţi că am avut şi mai avem asemenea ***Oameni***, răspânditori de cultură, care şi-au pus şi îşi pun viaţa în slujba unor idealuri nobile, care au fost şi mai sunt în stare să creeze ***o lume*** – generaţii întregi – ***după chipul şi asemănarea lor.***

Pe data de 18 aprilie, doamna Emilia Comişel a trecut într-o altă dimensiune spirituală unde totul este lumină şi seninătate, determinare şi hărnicie întru bine şi frumos, de unde priveşte cu îngrijorare şi compasiune, la lumea actuală în care tineretul (într-o proporţie alarmantă) este debusolat şi are prea puţine idealuri.

Fie-i veşnică amintirea !

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Viorel COSMA

Muzicieni români în texte şi documente

(XIII)

Fondul Constantin Silvestri

(II)[1]

Introducere

Partea a doua a fondului de documente, Constantin Silvestri însumează un set de scrisori inedite ale lui George Enescu/Maria Enescu, Mihail Jora şi Dinu Lipatti, o adresă oficială a managerului olandez Marius Flothius, directorul artistic al Orchestrei Concertgebow din Amsterdam (1957) şi un Act de donaţie al celei de a doua soţii a dirijorului român, Regina (Pupa) Silvestri, a unor bunuri personale, afişe, fotografii, pliante şi discuri ale defunctului muzician, transmise de consulul Ambasadei României de la Paris către Muzeul Muzicii din Bucureşti (1983).

[1] Rog cititorii să ne scuze pentru cele peste 50 de erori (semne grafice) din primul set de documente din Fondul Silvestri, publicat în nr.1 al revistei Muzica, provocat de o defecţiune la calculator, care în loc de paranteză dreaptă finală la expresia [sic] a printat [sicş !!

https://biblioteca-digitala.ro

Primul document, deşi pare o simplă epistolă de mulţumire pentru un buchet de liliac alb adresat de Constantin Silvestri soţiei marelui George Enescu, depăşeşte un mărunt gest de recunoştinţă, un act de gentileţe, un semn de amabilitate, de politeţe. Epistola a fost redactată în limba franceză, nu este datată (i-a transmis-o printr-un curier), dar poartă iscăliturile autografe, cu numele şi prenumele complete (fără diminutive familiale!) ale soţilor Enescu. Dispunem suficiente argumente să susţinem că dirijorul nu a încercat să speculeze nici aniversarea zilei de naştere a soţiei (14 iulie) şi a maestrului (19 august), nici onomastica soţiei (Sf. Maria – 15 august), date calendaristice pe care Eneştii nu le ocoleau din pricina prietenilor ce le umpleau casa de flori (dar fără… liliac!) şi cadouri, nici momentul discret al căsătoriei maestrului cu Maruca (4 decembrie 1937), nici chiar presupusa „răsplată" indiscretă pentru premiile de compoziţie George Enescu acordate tânărului Constantin Silvestri (6 noiembrie 1932 şi 6 decembrie 1936), când liliacul alb nu înflorea nici pe meleaguri străine, ci a dorit să-şi exprime recunoştinţa pentru decizia ascunsă a familiilor Enescu şi Jora de la salvarea de la moarte a unui talent muzical, grav bolnav de tuberculoză. „Vei primi regulat câte 5000 de lei şi să nu mai aud că vrai să te întorci", îi scria la 5 martie 1938 profesorul său, Mihail Jora. „Noi toţi de aici (adică cele două familii, dar şi muzicienii din conducerea Societăţii Compozitorilor Români, ai Operei Române, ai Fundaţiilor Regale unde se tipăreau lucrările muzicale – n.n.) te vom susţine prin fapte". Tonul de o duritate extremă a scrisorilor lui Jora, domină corespondenţa acestui „părinte spiritual" al dirijorului, care îl convinsese pe Enescu şi chiar pe rigida Maruca să-i deschidă larg porţile apartamentului lor de lângă Biserica Albă şi Palatul Cantacuzino. Abonamentul la ziarul Timpul (unde Jora îşi publica cronicile muzicale), prelungirea lunară şi fără termen a concediului medical de la Opera Română, trimiterea salariului de la instituţia lirică bucureşteană la Sanatoriul din Giuagiu, tipărirea *Sonatinei pentru clarinet* la Fundaţiile Regale, sprijinul lui Mihail Sadoveanu în Consiliul Artistic al Operei Române pentru o nouă salarizare, obţinerea unor noi partituri ale tânărului compozitor pentru o editură germană din Mainz – sunt doar câteva din gesturile de sprijinire ale profesorului faţă de Silvestri. „Nu ţi-am cerut multe lucruri în viaţă. De rândul acesta, însă, te rog să m'asculţi şi să-mi îndeplineşti rugămintea de a sta locului, fără altă grijă decât aceia de a vroi să te vindeci cu orice preţ pentru fericirea ta şi alor tăi" – îi scria imperativ Mihail Jora la 15 martie 1938.

https://biblioteca-digitala.ro

Scrisorile lui Dinu Lipatti confirmă în general generozitatea altui talent măcinat de o boală şi mai cumplită (cancerul, ce îl va dărâma la 33 de ani), care se va bucura de succesele internaţionale ale colegului Silvestri, alături de care dorea să colaboreze în Elveţia şi România (1947-1948). „Am insistat pe lângă Mengelberg să te angajeze", îi scria după un concert în Olanda, dar „în Elveţia mi-e ruşine că nu prea reuşesc să te ajut".

În sfârşit, Atestaţia Consulului Alexandru Mihalache de la Ambasada Franţei (1983), merită atenţie spre a descoperi baghetele lui Silvestri şi bumerangul cu ornament de canguri, trimise Muzeului Muzicii… care nu a existat niciodată !

Fondul documentar Constantin Silvestri merită să fie cercetat cu atenţie în viitor, fiindcă în jurul legăturilor strânse cu George Enescu (se vorbeşte de existenţa unor clauze testamentare, încă necunoscute), pot apărea răspunsuri surprinzătoare.

Viorel Cosma

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Jora *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. autograf, în cerneală*
Locul și data: [București], 5 martie 1938 *2 pagini*

5 martie 1938

Dragul meu

În sfârșit am primit veşti de la tine, şi chiar dacă se resimt încă de amărăciuni trecute, sunt încredințat că liniștea şi disciplina ce le înduri în surghiunul tău sunt bine venite şi trebuincioase şi că vindecarea ta păşeşte sigur. Suferințele tale fizice sunt de aşa natură, încât nu întâia lună sau două le pot curma. Înainte de toate trebue să te stăpâneşti sufletește, să-ți hotărești un moral limpede şi înălțat, să-ți desăvârşeşti tăria lăuntrică prin buna dispoziție şi încredere. Să ai voința de a te vindeca cu ori ce preț şi a te supune cu surâsul optimist ori cărei încercări dureroase. Noi toți de aici te vom susține prin fapte, dar avem nevoe şi de ajutorul tău pentru a ne împlini dorințele. Deviza ta trebue să fie "pe loc repauz". Zbuciumul, amărăciunea, neîncrederea, gândurile negre să fie cu totul puse la o parte. Ai o viață întreagă înaintea ta pentru punerea în lumină şi desăvârşirea talentului tău. Timp de un an, cel puțin, însă, să stai acolo liniștit, fără altă grijă de cât de a te căuta şi ați pregăti sănătatea trebuincioasă pentru mai târziu. Prietenilor tăi de aici să le dai învoirea să-ți arate dragostea către tine, contribuind la şederea ta acolo. Începând chiar din luna aceasta vei primi regulat câte cinci mii de lei şi să nu mai aud că vrai să te întorci, aşa cum ai anunțat în scrisoarea ta. Să nu te opui la cele hotărâte de noi cu cele mai bune intențiuni, şi să-ți laşi împreună cu cele sus ori ce scrupul sau proastă mândrie, care ne-ar îndurera peste măsură. În ce priveşte prelungirea concediului de la operă, mă îngrijesc eu. Scrie-mi dacă ai nevoe de cărți sau alte cele. Îți doresc sănătate şi voe bună.

M. Jora

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Jora *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. autograf, în cerneală*
Locul și data: [București], 15 martie 1938 *2 pagini*

15 martie 1938

Dragul meu

Ț'am trimis ieri 5000 lei prin mandat poştal, ast-fel [sic!] cum te prevenisem în ultima mea scrisoare. Această sumă e destinată pentru nevoile tale pe luna Martie, şi după cum ț'am scris, o vei căpăta în fiecare lună, pe tot timpul şederii tale la Giuagiu. Am hotărât aici să nu te întorci înainte de un an la București. Ori cât ți s'ar părea de plicticoasă şederea ta acolo, ori cât ai dori să reintri grabnic în viața normală, lucrul acesta nu trebue să-l faci înainte de a te vindeca. Şi această vindecare aici la București nu se poate obține. Toate aici vor fi ast-fel regulate în cât şederea ta acolo să nu dăuneze afacerilor tale. Concediul de la operă va fi prelungit lunar, fără termen; contractul nou îți va fi trimes la vară la sanatoriu pentru a-l iscăli. Leafa de la operă va fi încasată de cine vrai tu, fie de maică-ta, fie de unul din noi. Scrie-mi numai ce vrai să se facă cu dânsa. Am vorbit cu Doamna Cariadi şi dânsa e foarte mulțumită să te ştie acolo, făcându-ți testamentul de care ai nevoe. Nu ți-am cerut multe lucruri în viață. De rândul acesta însă te rog să m'asculți şi să-mi îndeplinești rugămintea de a sta locului, fără altă grijă de cât aceia de a vroi să te vindeci cu ori ce preț pentru fericirea ta şi alor tăi. Hotărârilor luate deci aici, trebue să te supui, fără jenă şi fără false scrupule, căci ele sunt pornite din inimi curate şi din dragoste pentru tine. Vei avea apoi o viață întreagă înaintea ta pentru a dovedi că această dragoste e bine plasată. Până atunci îți doresc curaj şi voință fermă de a urma sfaturile noastre.

Cu toată afecțiunea mea

M. Jora

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Jora *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. autograf, în cerneală*
Locul și data: [București], 3 mai 1938 *2 pagini*

3 Mai 1938

Dragul meu,

N'am pierdut încă speranța, cu toate veștile potrivnice ce mi le dai, să obținem reducerea dorită. Sunt întors abia de câteva zile de la Balcic, așa în cât am avut abia timpul să telefonez pentru a ști cum stăm cu intervențiile. Voi bate însă fierul, chiar dacă s'ar răci. Balcicul a fost numai în parte „o minune", de oare ce soarele își întorcea adesea privirile de la noi, supărat pe vântul ce lovea valurile de zidul grădinii noastre. Toate tricourile și trencicoturile aduse de la București ajungeau abia la anumite ore din zi să înlocuiască căldura lui. Vegetația înapoiată dădea impresia de sărăcie și de pustietate, așa în cât n'așI putea spune că am petrecut acolo cele mai frumoase zile din viața mea. Abia întors de la Balcic, m'am repezit să ascult Aurul Rinului, pe care nu'l auzisem de 16 ani. Bătrânul vrăjitor continuă să-mi dea fiorii resimțiți în tinerețe, iar blazarea ce-mi încarcă vârsta își pierde puterea față de Wagner. E drept că și condițiile în care se dă în clipa de față de către nemți, sunt excepționale. Până și scena pare alta, mărită și adâncită de diverse aparate de proecție aduse cu dânșii de la Frankfurt. Orchestra e o încântare, cântăreții, fără a fi excepționali, sunt înălțați prin minunata înțelegere a rolului ce'l cântă și joacă. În asemenea condiții opera din București a încetat a fi un local de distracție, devenind un templu wagnerian. Aseară orchestra a dat și un concert simfonic cu Leonora 3 și simfonia patra de Schumann. Foarte bun dirijorul, dl Franz Konwitschny. Orchestra caldă și mlădioasă, dar cam mică pentru acustica Ateneului, având numai câte 4 violonceli și contrabași, cât pot să intre în gaura de la operă.

Îți trimit ultimele două scrisori de la Lipatti, care-ți vor spune ce face. După cum vei vedea, e prins mai mult de instrumentul său de cât de compoziție. Am dispus să ți se trimeată „Timpul". Nădăjduesc că'l vei primi regulat. Dacă ai nevoe de alte lucruri, scrie-mi.

Îți doresc sănătate și voe bună.

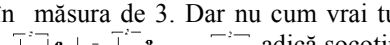
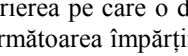
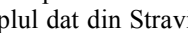
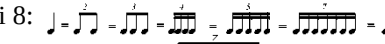
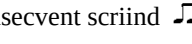
M. Jora

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Jora *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. autograf, în cerneală*
Locul și data: [București], 26 mai [1938] *2 pagini*

26 Mai.

Dragul meu

Am primit ieri notele, dar n'am avut încă vreme să mă uit în ele. Pentru moment cercetez pe „Lăpușneanu" pe care Zirra l'a prezentat operei și trebue să fac referat pentru el pe mâine la consiliu. Imediat după examene, pe cari le sfârșesc în ziua de 4 iunie, o să-ți văd sonatina. Rosetti de la Fundație mi-a cerut o lucrare pentru editură. Te-ai hotărât pe care vrai s'o dai? Scrie-mi imediat pentru a o pune în lucrare. Îmi vorbeai de liedurile mai vechi. Cred însă că trebue traduse, pentru a putea fi cântate și în rumânește. Aș prefera sonate de violoncel, sau o lucrare simfonică de cameră. În ce privește duoletul cred că ai dreptate, cu toate că uzul te dezminte. Principal socot că trebue scrise aceleași valori de note în duolete, care existau în măsura de 3. Dar nu cum vrai tu s'o dovedești ci în felul acesta:  adică socotind măsura de 3 schematic, reducând-o la forma cea mai întregită, iar nu divizată. În felul acesta cred că ar fi logică scrierea pe care o dorești tu. Ceia ce e curios e că într'un tratat german văd următoarea împărțire:  dar (!) și Deci tot pătrimi pentru duolete, quartolete sau cinciolete. E idiot. În ce privește esemplul dat din Stravinski, e logic să fie așa. Dacă pentru  el pune pentru septolet <u>trebue</u> să întrebuințeze tot optimea, iar nu 16-zecimi. Pe acestea nu le poate pune decât dacă ar fi optolet, adică 8 șaisprezecimi. De la patru până la opt valori exclusiv, se pune valoarea care corespunde lui patru, iar de la opt până la 15 valori inclusiv, pe aceia care corespunde lui 8:  . Stravinski punând  , e consecvent scriind iar nu .

Îți trimet buletinul de concurs pentru premiul Anhauch. Din el vei vedea condițiile, cari sunt așa cum le ceri tu.

Perlea e angajat la operă cu bucata. Va dirija Wagner și alte lucrări mai însemnate.

Cum merge sănătatea?

Cu toată dragostea M. Jora

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Jora *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. autograf, în cerneală*
Locul și data: [București], 6 iunie [1938] *4 pagini*

6 iunie

Dragul meu

Am primit toate scrisorile tale, incluziv pe aceia cu corespondența lui Lipatti, dar dacă nu-ți răspund regulat e că am multe pe capul meu, cărora abia le pot face față. Îți mulțumesc și pentru telegramă, al cărui cost ai fi putut să ți-l economisești fără nici un scrupul. Sunt de acord cu tipărirea dansurilor. Revizuiește-le și trimetemi-le pentru a cere devizul la Praga și a le pune în lucru. Cântecele lui Brăiloiu n'au apărut încă. A făcut a doua corectură de curând și socot că vor sosi zilele acestea pentru ultima.

Am citit azi sonatina ta, care mi s'a părut ceva mai ușurată. Cred că andantele e cea mai bună parte, după care vine finalul. Improvizația „codiței" se poate să nu fie nevoie de ea, dar aceasta din cauză că nici odată esecutanții (fagotist și clarinetist) nu o vor putea cânta în mișcarea ce ai dat-o finalului, când ai fost la mine. Tu îți cânți lucrările întotdeauna mai iute. Din punct de vedere al asprimei disonanțelor, e mai bine căci se pierd, din acel al formei însă, esecuția ta repezită o sfârtecă. Când citești partitura, constați însă că echilibrul există, sau cel puțin vrea să fie, chiar când nu reușești pe deplin. E curios că d. Cuclin și prietenii lui, printre cari număr pe Brânzeu, mă învinovățesc oral și în scris de a fi „un aprig dușman al tradiției" și adaogă dl Brânzeu „atitudine pe care noi n'o putem înțelege". Apoi nici eu nu înțeleg ce vreu să spuie acești domni. Eu sunt un om tradițional din fire, dar când această tradiție nu servește de cât drept pretext, pentru a creia lucrări mediocre, pun mult mai presus scânteia, chiar când forma nu e desăvârșită. Cu cât mai simpatic e un om cu talent și cu călcăile rupte, unui domn impecabil îmbrăcat, dar dobitoc. Cel dintăi poate să parvină cu timpul să-și desăvârșească încălțămintea, pe când celălalt va rămânea dobitoc toată viața. Se poate ca acest punct de vedere să displacă domnilor de mai sus, protestând contra unei atitudini care nu le convine. Dar nu e mai puțin adevărat că-mi cer atât mie cât și celora cari vin la mine să îmbrace ideia muzicală într-o formă cât mai desăvârșită, care nu se obține de cât cu răbdare și gumă de ras multă.

Smaranda zis pe nume (nepoata Floricăi Muzicescu) și Madeleine Cantacuzino s'au hotărât să dea la toamnă un concert la 2 piane. Nenorocitele caută material și nu găsesc. Mi se pare că tu ai ceva material

https://biblioteca-digitala.ro

original. Îmi dai dezlegare să mă duc cu ele acasă la tine şi a alege din biblioteca ta piesele ce le convin? Cu alte cuvinte, vrai să le împrumuți muzica de care au nevoe?

În ce privește întrebarea ce mi-o pui cu privire la comitetul Filarmonicei, am auzit şi eu că s'ar pregăti aşa ceva. În principiu sunt împotriva comitetelor, cari nu fac de cât să încurce treburile, iar în cazul cel mai bun nu pot împiedica ordinele nechibzuite ce vin de la nechemați. Socotesc că e mai bine să se dea libertatea lui Georgescu să uzeze de calitatea lui de director general, fără amestecul nimănui. Iar dacă această libertate nu i se dă, cum îți închipui că nu noi am putea fi ascultați, atâta vreme cât numitul Scărlătescu îşi arogă dreptul de a spune ultimul cuvânt. Vezi dar că nu aşi putea primi să fac parte dintr-un asemenea comitet, căci de la cea dintâi şedință, domnul acesta ar auzi lucruri prea puțin plăcute pentru el.

Îmi pare bine să aflu că sănătatea ta se îndreaptă. Aşi dori cât de multă dorință şi voință din partea ta, întru împlinirea ei şi cât mai puțină frământare interioară şi gânduri de gâlceavă. Nu lua pildă de la mine, care sunt un veşnic răsvrătit. Multe pătimeşte omul când are firea sucită ca a mea. Răbdarea şi stăpânirea de sine aduc întotdeauna mai mult de cât revolta. Aceasta la omul sănătos, căci la cel bolnav pe lângă displăcerile sentimentelor, se mai adaugă şi acele fizice. Nu te monta deci în singurătatea ta şi gândeşte-te că ori ce supărare te dă înapoi cu săptămânele. Fii optimist, şi profită de depărtarea de oameni, pentru a-ți odihni sufletul şi a-ți mântui necazurile. Cu atât mai vârtos, nu-ți creia altele noi.

Cu drag

M. Jora

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Jora *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. autograf, în cerneală*
Locul și data: [București], 30 iunie [1938] *2 pagini*

30 iunie

Dragul meu

Îți scriu în grabă pentru a te preveni că consiliul la operă nu s'a ținut încă, de oare ce s'a așteptat noua lege de organizare a teatrelor și operelor, care a apărut alaltăieri abia.

De oare ce, în noua lege se prevăd incompatibilități anumite, noul consiliu se va primeni, iar eu voi intra ca delegat al Academiei de muzică. Noul consiliu va fi numit peste câteva zile, iar săptămâna viitoare ne vom întruni pentru examinarea situațiunii fiecărui artist, și formularea noilor contracte. Așa fiind, poți avea încredere în mine că te voi susține și voi căuta să-ți îndrept situația actuală.

În ce privește memoriul ce mi l'ai trimes, va apare mâine sau poimâine sub formă de articol în „Timpul". Rezultatul îl vom vedea apoi.

Eu plec la 20 iulie. Trimite-mi ce crezi de cuviință pentru editura germană, căci trec prin Mainz și vreau să iau nu numai lucrări de ale mele.

Cu urări de sănătate și voe bună

M. Jora

P. S. Voi lăsa răspuns la Fundație, ca în caz de sosire a corecturilor de la Praga, să ți le trimeată la Giuagiu.

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Jora *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. autograf, în cerneală*
Locul și data: [București], 11 iulie [1938] *2 pagini*

11 iulie

Dragul meu

Un prieten poftindu-mă în automobilul său, plec mâine dimineață cu acest mijloc de locomoție prin Cehoslovacia, la Bayreuth. Neprimind până acum vre-o partitură de la tine, am lăsat răspuns Floricăi Muzicescu să treacă înainte de plecarea ei la mine și dacă găsește vre-un pachet de la tine, să mi-l aducă la Bayreuth. În așteptare iau cu mine atât quartetul de suflători, cât și sonatina p. Cl. și Fagot.

În ce privește opera, consiliul nu s'a ținut încă din pricină că Vodă n'a iscălit încă noua lege modificatoare, și nici decretul de numire a noilor consilii.

Am vorbit însă cu Sadoveanu, care mi-a făgăduit sprijinul său în lipsa lui Otescu, care s'a operat zilele trecute la stomac de un ulcer, și care nu se va putea restabili până la convocarea consiliului.

Eu stau la Bayreuth de la 23 Iulie până la 1 August incluziv. Dacă ai ceva să-mi comunici între timp scrie-mi pe adresa: M. J. bei Frau Műller, Adolf v. Gross str. 8 Bayreuth.

Cu bine și sănătate

M. Jora

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Dinu Lipatti *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. dactilografiat*
Locul și data: Geneva, 7 iulie 1947 *1 pagină*

Geneva, 7 Iulie 1947 7 Chaudronniers

Dragă Costi,

Am tot aşteptat să găsesc un moment mai liniştit pentru a sta la taifas cu tine, dar nu a fost chip. Şi ca să nu mă încarc de prea multe remuşcări, îți scriu în stil telegrafic pentru a nu mai întârzia de a te înştiința că Société des Concerts du Conservatoire este în principiu de acord de a te angaja, cu mine ca solist. Ei propun 25 Ianuarie sau 29 Februarie 1948, eu prefer Aprilie 1948, însă pot găsi şi o altă dată, principalul este să le comunici tu direct când crezi ce vei putea răsbi la Paris, pentru mine se aranjează mai repede căci sunt mai aproape.

Te sfătuiesc să iei contact atât cu Maitre Hauert Avocat, 12 Rue Cortambert PARIS 16-e, cât şi cu impresarul meu Kiesgen.

Tipăritura de care m-ai întrebat ar costa aici cam 300 frs. s.[1]

Nu te supăra că nu am dat urmare drăguței tale invitațiuni de a cânta la Budapesta cu tine, îți închipui câtă plăcere mi-ar face, însă, dacă este vorba să pornesc într'acolo, mai bine viu la noi, unde prezența mea ar fi atât de necesară acum, după ce am avut marea durere de a pierde de taică-meu şi unde sunt atât de multe de făcut!

Nici sănătatea, nici avalanşa de concerte şi obligațiuni locale nu-mi permit să mă aventurez în voiajuri lungi şi obositoare, în proecte mari şi nesigure. Iartă-mă, întelege-mă şi nu te supăra!

Madeleine şi cu mine te rugăm să primeşti gândurile noastre cele mai afectuoase şi să transmiți soției toată simpatia noastră.

Roagă-l pe Costache să nu se supere dacă nu i-am scris nici până acum, lovitura ce-am suferit m'a sguduit profund şi de-abia acum reiau firul vieții întrerupte, încet, încet. Îi voi scrie curând.

Am primit lucrările tale, mi-au plăcut mult şi te felicit.

Cu toate urările mele de izbânda desăvârşită, sănătate şi curaj, rămân al tău devotat

Dinu

[1] Franci elvețieni (n. red.)

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Dinu Lipatti *Limba română*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. dactilografiat*
Locul și data: Geneva, 6 noiembrie 1947 *1 pagină Geneva,*

6 Noiembrie 1947 7 Chaudronniers

Dragă Costi,

Apuc să-ți scriu în tren (!) unde este singurul loc şi moment unde pot să-mi adun gândurile, ca să te vestesc că 99% se face concertul nostru de la Paris pentru data de 27 Aprilie, dacă tu poți veni atunci. Ar urma să cânt două Concerto-uri (eventual Bach re minor și al 3-lea de Bartók), iar tu ai pune eventual o uvertură și la sfârșit o simfonie, sau ce vrei tu.

Îmi închipui lesne că nu poți porni la așa cale numai pentru un concert. În Elveția mi-e rușine să spun că nu prea reușesc să te ajut, aici sunt tigrii, dirijorii, și concerte de abonament prea puține pentru câți sunt. Concertele nu sunt subvenționate și când vine un dirijor tânăr, talentat dar necunoscut, nu fac rețeta și astfel societățile se feresc să-l angajeze. Voi încerca totuși din nou, acum că m'am reîntors acasă. Tu caută să chibzuești cum e mai bine și dacă poți accepta 27 Aprilie Paris, voi fi foarte fericit. Concertul va fi la Société des Concerts du Conservatoire Paris.

Am fost în Olanda, început Octombrie, mari succese, am insistat pe Mengelberg să te angajeze, așa cum m'ai rugat tu, mi-a răspuns că ar dori și el mult, însă că pentru stagiunea 1947-48 toate programele sunt făcute. Am cântat la Radio-Hilversum și m'am bucurat să aflu că vei dirija foarte curând acolo.

Lui Costache i-am tot scris şi eu mereu, de la el n-am primit nimic de foarte mult timp, scrisorile pe care mi le anunți tu din partea sa nu le-am primit. Comunică-i te rog, acest lucru.

Evident că e păcat să-ți pierzi timpul cu hârțueli administrative, însă Nelu B. sosit la Geneva spre stabilire m'a lecuit complet de America de Sud, din cele trăite și povestite de el. Soția sa, grav bolnavă la spital, el drăguț ca de-obicei, m'a condus acum câteva minute la gară (eu îți scriu în drum spre Zofingue unde cânt astă seară recital). Scrie lui Nelu, Pension Kaufmann Bd. des Tranchées Geneve, îi va face mare plăcere.

https://biblioteca-digitala.ro

Îți trimit această scrisoare în Olanda la amicul tău Magyar pe care l-am cunoscut la recitalul meu din Haga și care este foarte drăguț, astfel poți să-mi răspunzi curând. Iată câteva rânduri pentru impresarul meu M-lle Schill care este o persoană de toată încrederea, cel mai importat agent olandez și care pune mult inima pentru organizarea concertelor și prezentarea tinerilor.

De ce se petrece pe la noi, nici nu e cazul să mai vorbim, căci mi se rupe inima. Răbdare și tăcere, asta ne-a mai rămas.

Ce face Florica, cum se simte cu sănătatea, ce proecte are?

Îți voi trimite tot prin Florica ultimele mele discuri ce apar de Crăciun, adică Concertul de Grieg cu Philarmonia din Londra, diverse Bach, Chopin, Liszt. Mă bizui pe tine să le depui în mâini sigure și binevoitoare la Radio Bucureşti, căci țin foarte mult ca cel puțin prin acest mijloc indirect să nu pierd contactul artistic cu țara mea. Îți mulțumesc din suflet de pe acum.

Iată programul meu: Elveția până la 12 Decembrie, Belgia până la 19 (adică Verviers recital 15 și Bruxelles recital 18) apoi Elveția până la 8 Aprilie, când vom pleca în Anglia pentru o serie de concerte și discuri, astfel că dacă vii la Paris, ne întâlnim cu ocazia concertului, tu venind din țară, iar eu de la Londra, câteva zile înainte de 27 Aprilie.

Te îmbrățișez afectuos, îți doresc deplină reușită în Olanda și tot ce pot să fac pentru tine, o voi face din toată inima.

Al tău devotat

Dinu

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Marius Flothius *Limba franceză*
Destinatar: Constantin Silvestri *Ms. dactilografiat, 1 pagină*
Locul și data: Amsterdam, 11 noiembrie 1957

le 11 Novembre 1957

C. Silvestri

Cher Monsieur,

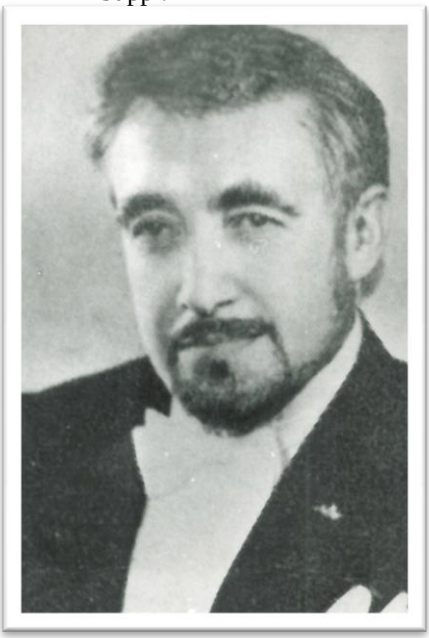
Merci beaucoup pour votre télégramme. Ci-joint vous trouverez les copies des deux lettres dont il est question dans notre télégramme du 8 novembre. Nous serions heureux si nous pouvions avoir de vos nouvelles aussitôt que possible. Peut-être vous pouvez nous téléphoner l'un de ces jours, ou bien – ce qui serait préférable – passer à Amsterdam lorsque vous retournez en Roumanie.

Veuillez agréer, cher monsieur, l'expression de nos sentiments les plus sincères.

Nederlandse Orkeststichting

Suppl. Marius Flothius

le directeur artistique.

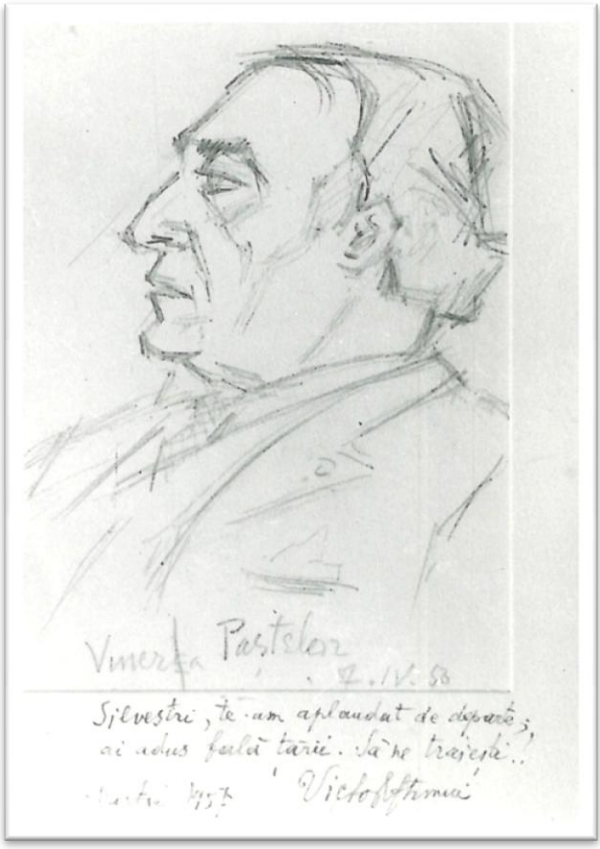


https://biblioteca-digitala.ro

Profondément touches par le magnifique lilas blanc et par la si délicate attention, nous remercions de tout cœur et nous prions de croire cher monsieur Silvestri, a nos sentiments de très chaude sympathie.

George Enescu

Marie Enescu



https://biblioteca-digitala.ro

Ambassade de la République
Socialiste de Roumanie
En France

5, rue de l'Exposition – 75007 Paris
Tel. 705. 49. 54

ATESTAŢIE

S-au primit de la Doamna REGINA SILVESTRI următoarele obiecte care urmează să fie predate Muzeului Muzicii din București:

- un set baghete de dirijat
- un afiș spectacol în limba japoneză
- cinci fotografii ale lui Constantin Silvestri
- două fotografii fără a fi subtitrate
- un disc „Simfonia a 5-a"
- un disc George Enescu
- un disc „Debussy"
- un set pliante muzică
- un set partituri muzică
- un obiect lemn tip bumerang cu ornament canguri și dedicație Constantin Silvestri.

25 iulie 1983

CONSUL, Alexandru Mihalache

https://biblioteca-digitala.ro

Teodor T. Burada – ctitor al muzicologiei româneşti (1839 - 1923)

Vasile VASILE

Să fie oare o simplă întâmplare faptul că unul dintre personajele cele mai dragi ale celui dintâi artist (violonist) descins din vechile familii boiereşti, Burada – Teodor T. – a fost cărturarul de formaţie renascentistă Dimitrie Cantemir?

Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei, studiul publicat în *Analele Academiei Române,* în anul 1911 şi răspândit şi prin centrele de la Viena şi Leipzig, aducea în câmpul cercetării trecutului nostru artistic şi cultural, ipostaze mai puţin sau chiar deloc cunoscute la acea vreme, ale ilustrei figuri a enciclopedistului voievod moldovean şi însoţite de numeroase transcrieri în notaţia guidonică a unor reprezentative fragmente muzicale, beste, peşrevuri, semaiuri etc, semnate de ilustrul cărturar moldovean. Spirit multilateral el însuşi, Teodor T. Burada, se simţea atras de faptele necunoscute ale întârziatului renascentist, istoric, filosof, scriitor, etnograf, folclorist şi muzician complex (teoretician al muzicii turceşti, compozitor şi renumit interpret al timpului).

Într-un alt secol – şi evident la o altă scară – Burada se regăsea în modelul său de dincolo de aproape două veacuri, mai ales în ceea ce priveşte scrutarea spiritualităţii populare, căci *Descriptio Moldaviae* va avea numeroase corespondente şi prelungiri peste aproape două veacuri, semnate de Teodor T. Burada, începând cu binecunoscuta încercare monografică regională*, O călătorie în Dobrogea* (1880). Se deschide prin această lucrare drumul cercetării spiritualităţii populare româneşti pe zone culturale, cartea lui Teodor T. Burada fiind considerată cu îndreptăţire „cea dintâi încercare din istoria folcloristicii româneşti de cercetare monografică etnofolclorică a unei regiuni”[1].

Aria investigaţiilor lui Burada este foarte amplă, dacă avem în vedere extinderea acestora în arealul românesc din diasporă dar şi diversitatea genurilor şi speciilor practicate în bogata viaţă spirituală românească şi ale căror obârşii multiseculare le-a urmărit cercetătorul

https://biblioteca-digitala.ro

direct la sursele cele mai sigure. Din acest punct de vedere **activitatea lui se apropie de cea a contemporanului său, Bogdan Petriceicu Haşdeu.** Din păcate – aşa cum constata I. C. Chiţimia – figura lui T. T. Burada a fost mult roasă de vreme şi uitare[2]. Ca şi în cazul lui Anton Pann – prezentat de unii cercetători mai ales din perspective imaginare şi care au exagerat sfera relaţiilor lui cu genul feminin, ignorând, probabil din neştiinţă şi lipsă de izvoare autentice, faptul că el a fost înainte de toate muzician, „dascăl al şcoalei naţionale de musichie" şi autorul, editorul şi tipograful a aproape 100 de cărţi – viaţa lui Burada a oferit şi ea tentaţii marginale, ademenitoare pentru cei dornici de aspecte picante ale vieţii lui, cum ar fi cea a repetatelor sale arestări, sintetizate chiar de autorul citat, pe baza documentelor de epocă şi a propriilor mărturisiri, cele mai multe pagini de memorialistică, cu pronunţate virtuţi literare.

Abia în ultima vreme au fost restituite, prin grija muzicologului Viorel Cosma, cele patru volume[3] ce adună principalele lucrări ale pe nedrept uitatului cercetător al spiritualităţii noastre populare, răspunzând astfel dezideratului formulat de Chiţimia de a aduna între copertele unor cărţi, lucrările ce au „rămas ascunse prin reviste". Prin această operă de restituire a unor materiale greu de găsit, muzicologul a realizat una dintre cele mai pertinente conturări a polivalentei personalităţi a cărturarului ieşean, ce poate constitui baza pentru reconstituirea detaliilor vieţii şi activităţii sale de ctitor de cultură.

În ceea ce priveşte **genurile şi speciile folclorice** spre care îşi îndreaptă atenţia, este important de reţinut faptul că Teodor T. Burada a surprins aproape întregul lor evantai, de la cele **legate de naştere şi botez** (*Obiceiuri, la naşterea copiilor poporului din Macedonia* – 1892) până la cele **practícate la înmormântări** (*Bocetele populare la români* – 1879, *Bocetele din Bucovina* – 1879, *Bocete populare, Moldova – Dobrogea* – 1879, *Datinile poporului român la înmormântări,* 1882, *Cântece de miriologhi «bocete» adunate din Macedonia* – 1883, *Priveghiul la morţi,* 1901), trecând prin **cele de nuntă**: *Datinile la nunţi ale populului armânescu di tru Macedonie* – 1889, *Datinile de la nunţi ale poporului armânesc dintru Macedonia*, 1889, *Conăcăria şi iertăciunea la nunţile românilor din Basarabia*, 1915 ş. a. m. d.

Ciclul obiceiurilor de peste an este conturat de ilustrul folclorist începând cu cele de Crăciun şi de Anul Nou (*Pomul Crăciunului*, 1898, *Datini la poporul român Colinda cu buhaiul*, 1898,

https://biblioteca-digitala.ro

Pluguşorul, 1904) şi se termină cu **cele legate de seceriş**: *Cântecul cununei* – din Răşinarii lui Goga – 1880. Acestora trebuie adăugate **studiile de sinteză consacrate spiritualităţii poporului român,** în care insistă asupra dovedirii latinităţii, în multe dintre speciile abordate văzându-se "un amestec de datine păgâne şi creştine" (*Privelişti şi datini populare din Moldova*, serial publicat între anii 1905-1909, *Muzica populară la români,* 1919 ş. a.)

Cea mai impunătoare sinteză a muzicologului rămâne ***Istoria teatrului în Moldova,*** publicată în două volume, în 1915 şi 1922, la Iaşi şi apoi, într-un singur volum, în 1975, în îngrijirea lui I. C. Chiţimia. Dincolo de importanţa intrinsecă a acestei lucrări de mare sinteză pentru un domeniu ignorat multă vreme, atrage atenţia extinderea cercetărilor spre manifestările populare, ca forme arhaice de practică artistică şi în acelaşi timp temelii ale celor de factură cultă. Iacob Negruzzi recomandă lucrarea pentru **premiul *Năsturel* al Academiei Române,** iar I. C. Chiţimia o consideră pe bună dreptate "o piatră de temelie în cercetările dezvoltării artei dramatice româneşti"[4]. Această masivă lucrare deschide drumul cercetărilor unor genuri de teatru popular pe cale de dispariţie chiar la timpul său: *Irozii (Vicleimul),* capra, căluşarii şi Jocul păpuşilor.

Prima parte a lucrării, publicată integral abia în 1975, cuprinde "privelişti, datini, jocuri şi petreceri populare", din care-şi trag obârşia manifestările de factură cultă: colindele, cântecul de stea, irozii, păpuşile, pluguşorul, nunta ţărănească, capra, căluşarii, măscăricii, chiraleisa, paparudele, drăgaica, caloianul, cucii, saegii, lăzărelul, scrânciobul, pehlivanii, Hagi-Iavat, udarea cu apă, giretul, halcala ş. a. Din acest punct de vedere, al integrării manifestărilor populare în istoria teatrului românesc, T. T. Burada rămâne **un precursor atât al istoriei domeniului** cât şi al îndemnului direct de a ţine seama de această fază a evoluţiei teatrului şi în special al celui muzical, cum am arătat cu altă ocazie[5]. Este drept că istoricul priveşte fenomenul în complexitatea sa, insistând asupra melodiilor practicate cu aceste prilejuri.

Abordarea lui este deci dublă: dinspre muzica populară – pe de o pate – şi dinspre teatrul european – pe de altă parte – în cunoaşterea căruia a beneficiat de îndrumarea mamei sale, prima traducătoare a unei piese de teatru în limba română (*Le Sonneur de St. Paul* de Bouchardy), jucată la Iaşi, în 1848 şi publicată în 1849.

https://biblioteca-digitala.ro

Prioritatea asupra descoperirii şi tratării unor obiceiuri populare cu caracter teatral se extinde şi asupra celor legate de înmormântare, asupra repertoriului obiceiurilor de peste an, dând şi **primele încercări monografice asupra multor genuri folclorice româneşti**..

În ceea ce priveşte **extinderea geografică**, se poate afirma că nimeni nu a mai reuşit să-l egaleze până la Constantin Brăiloiu, acesta din urmă având în vedere o perspectivă universală a folclorului.

Folcloristul dublat de violonist (această din urmă calitate îi asigură resursele financiare ale campaniilor sale îndelungate şi ca timp şi ca spaţiu geografic, ajungând la vlahii din Arabia, întreprinderile sale - în ciuda temerităţii lor – nefiind susţinute material decât din fonduri proprii) este atras de **manifestările populare ale tuturor românilor, risipiţi în Istria, Dalmaţia, Macedonia, Bithinia, Moravia, Galiţia, Silezia austriacă, Kraina, Croaţia, Insula Iveglia, guberniile Kerson şi Kamienitz - Podolsk, Asia Mică** etc., sau locuitori ai unor provincii istorice supuse vremelnic diferiţilor stăpâni ai Europei: Bucovina şi Basarabia.

Contemporan şi bun prieten cu Haşdeu, T. T. Burada îşi extinde cercetările şi spre **domeniul etnografic:** *Despre crestăturile plutaşilor pe cherestele şi alte semne doveditoare de proprietate la Români* – 1880, *Despre crestăturile şalgăilor pe droburile de sare* – 1885, *Despre descântece, farmece, vrăji* – 1916, considerate de specialişti ca materiale unice în cultura noastră. **Oscilaţia sa între etnografie şi folclor** îi va aduce multe critici ulterioare, care nu ţin seama de contextul general al evoluţiei domeniilor în epoca respectivă şi de scopurile primordiale ale investigaţiilor vremii, care depăşeau faza latinismului, ancorând în formele comparatiste. Nu întâmplător ilustrul său contemporan, B. P. Haşdeu, îl va cita frecvent în celebrul său *Etymologicum Magnum Romaniae*. De altfel, Gheorghe Vrabie îl încadrează pe Burada în „şcoala folcloristică Haşdeu", remarcând pasiunea sa înnăscută „de a-şi purta gândurile pe toate meleagurile, pe unde ştie că se află o ramură străbună"[6]. Preocupările sale de etnografie şi de folclor sunt **dublate de cele de organologie şi de lexicografie.** Un simplu inventar al instrumentelor populare şi al personalităţilor artistice de care se ocupă Burada ni se pare edificator pentru larga sa deschidere şi spre aceste domenii: alăută, bucium, buhai, caval, cimpoi, clopote, cobuz, cobză, corn, dairea, drâmbă, nai, ney, surlă, tilincă, trâmbiţă, trişcă, tulnic, violină etc; respectiv: Elena Asachi (Tayber), Ioan Bursuc, Al.

https://biblioteca-digitala.ro

Flechtenmacher, Anicuţa şi Eufrosina Popescu, Ioan Poni, Bernard Romberg, Jean Jacques Rousseau, ş. a .

Se impune precizarea că **portretul Elenei Asachi** este nu numai cel dintâi care relevă meritele deosebite ale soţiei marelui ctitor de cultură românească, dar şi unul dintre cele mai cuprinzătoare, urmărind activitatea complexă a altei pe nedrept uitate personalităţi a istoriei muzicii din perioada racordării româneşti la formele culturale occidentale.

Sintezele sale de istoriografie şi muzicologie stau la baza istoriei culturii şi muzicologiei noastre, indiferent că este vorba de instituţii (*Conservatorul de muzică din Iaşi* – 1875, *Conservatorul de muzică şi declamaţiune din Iaşi,* – 1876, *Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic - dramatic din Iaşi (1836 - 1838*) – 1888, *Cercetări asupra Şcoalei Filarmonice din Bucureşti* – 1890, *Şcoala de Muzică şi declamaţiune de la Rotopăneşti* – 1898, *Cercetări despre începuturile teatrului românesc din Transilvania* - 1905), de figuri istorice, interpretative sau creatoare, de **muzică populară ((***Despre întrebuinţarea musicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român* – 1876, *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor* – 1877)**, de factură occidentală** (*Încercări despre originea Teatrului Naţional şi a Conservatorului de muzică şi declamaţiune* – 1877, *Cronica muzicală a oraşului Iaşi* – 1888, *Cercetări asupra şcoalei Filarmonice din Bucureşti* – 1890, *Studiu asupra muzicii româneşti* – 1919 etc.), **bisericească** (*Corurile bisericeşti de muzică vocală armonică în Moldova* – 1914) sau **ostăşească** (*Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la români* – 1891), multe dintre ele însoţite de exemple muzicale edificatoare şi citate de lucrările de specialitate ce le-au urmat, la loc de cinste situându-se *Istoria folcloristicii româneşti* de Ovidiu Bîrlea şi cele nouă volume ale *Hronicului muzicii româneşti* ale muzicologului Octavian Lazăr Cosma.

Cel dintâi remarcă faptul că Burada s-a dovedit „atras de dezbaterile teoretice ale muzicii populare", fiind în acelaşi timp „culegător de melodii populare, dar pe sărite, din cele mai variate şi de provenienţă regională cât mai diferită (…) muzicolog în cercetarea instrumentelor muzicale"[7].

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma precizează că *Istoria teatrului în Moldova* „ne-a oferit unele date necesare stabilirii traiectului

https://biblioteca-digitala.ro

liric din Iaşi"[8] şi precizează: „Numindu-l pe T. Burada ctitor al muzicologiei, alături de alţi neobosiţi promotori şi deschizători de drumuri, nu facem decât să legiferăm, dacă ne este permis, un adevăr spus şi de alţii, dar insuficient intrat în conştiinţa tuturora"[9].

Ca şi colegul său de generaţie şi de profesorat – Eduard Caudella – **Teodor T. Burada remarcă traiectoria excepţională a celui ca va reprezenta piscul cel mai înalt al muzicii româneşti – George Enescu,** încă din prima perioadă a afirmării sale, aspect asupra căruia am insistat altă dată[10]. Nu trebuie uitate cele două demersuri care inaugurează a treia direcţie de **abordare monografică sau tematică a creaţiei populare,** mai ales pentru că au în vedere două dintre cele mai luminoase figuri ale istoriei noastre, imortalizate şi de spiritualitatea populară: *Cântecul lui Mihai Viteazul la românii din Macedonia* – 1891 şi *Cântec ostăşesc Cuvintele lui Ştefan cel Mare* – 1904, ultimul servindu-ne la realizarea unei panorame a creaţiei musicale ce reflectă figura marelui voievod[11]. Departe de a fi, deci, considerate simple documente ale epocii, din ultimele decenii ale veacului al XIX-lea şi din primele ale secolului al XX-lea, **studiile şi sintezele lui Burada sunt indispensabile atât cercetării folclorice, etnologice cât şi celei muzicologice şi teatrologice**. O bună parte a acestora îl vor recomanda în 1887, în primii ani după înfiinţarea înaltului forum ştiinţific şi cultural al ţării, să se numere printre **membrii corespondenţi ai Academiei Române.** Înalta calitate ştiinţifică acordată în acelaşi an, lui Ion Bianu şi arhitectului André Lecomte de Nouy, era precedată, în cazul muzicologului moldovean, de admiterea încă din 1866 (la vârsta de numai 27 de ani) printre **membrii societăţii franceze*, Societé chorale de l'Ecole Armand Chevé*** şi în 1868 printre **membrii fondatori ai *Societăţii Filarmonice Române* din Iaşi şi ai Junimii** şi va fi urmată de cea de **membru al ASTREI din Sibiu** – 1880 şi **al *Asociaţiunei generale a artiştilor din Iaşi şi al Societăţii de muzică din Iaşi*** – 1907.

Profilul celui **considerat tot mai insistent în ultima vreme ctitor al muzicologiei româneşti** trebuie completat cu participarea la elaborarea materialelor de specialitate din ***Enciclopedia Română*** a lui Cornel Diaconovich, unde se întâlneşte cu colegul său ieşean, Titus Cerne – cum am arătat în monografia acestuia[12].

Lucrarea îşi propunea „a deschide o nouă şi bogată resursă pentru înavuţirea culturii şi întărirea conştiinţei noastre naţionale"[13]. Printre ceilalţi colaboratori ai celor trei volume (1898, 1900 şi 1904) ale

https://biblioteca-digitala.ro

Enciclopediei merită amintiţi: Grigore Antipa, Victor Babeş, Leo Bachelin, Andrei Bârseanu, Ovid Densuşianu, Mihail Dragomirescu, I. Urban Jarnik, G. Lahovary, Titu Maiorescu, G. Rădulescu - Motru, D. C. Ollănescu, Nicolae Teclu, Gustav Weigand ş. a. De asemenea, sub direcţia, dar mai ales prin munca efectivă a lui T. T.Burada au apărut **primele trei almanahuri muzicale,** 1875, 1876, 1877 - adevărate repere ale culturii muzicale româneşti, la care va face referiri însuşi Mihai Eminescu. În materialele publicate în cele trei numere ale almanahului muzical ieşean şi apoi şi în alte studii au fost publicate mai multe melodii populare reprezentând cele mai importante genuri folclorice: colinde, cântece de stea, pluguşoare, cântecul miresei, cântecul bradului, cântecul cununii, paparude, caloian, lăzărel, drăgaică, cântec de leagăn, bocete, balade doine etc. Interesant rămâne faptul că melodia de dans intitulată *Gălăţeanca* apare şi în creaţia lui Gavriil Musicescu, cu numele de *Stăncuţa* - al şaptelea cor dintre cele *12 Melodii naţionale*, premiate la Paris, deşi nu există dovada preluării melodiei de către unul dintre muzicieni de la celălalt.

Într-o trecere în revistă cât de fugară a activităţii complexe a muzicianului, nu poate fi ignorat **statutul său de organizator al expoziţiei etnografice de la Viena**, din 1891 **şi de la Praga**, din 1895. Intenţiona înfiinţarea la Iaşi a unui **Muzeu al muzicii**, colecţionând vechi instrumente populare, donate în final, Conservatorului de Muzică din laşi şi Muzeului de antichităţi din Bucureşti.

Polivalenta sa activitate ştiinţifică remarcată prin rigoare, exactitate, o vastă informare bibliografică şi prin bogăţia de argumente edificatoare (culegeri personale, direct de la sursă, planşe, hărţi, desene, litografii, documente redate în facsimil etc.), este **dublată de cea artistică** şi ea complexă şi ce evoluează, la rândul ei, pe multiple planuri: **interpret, compozitor şi scriitor**.

Înainte de a contura aceste planuri polivalente se cuvine amintită şi oscilaţia sa de lungă durată între aceste activităţi – pe de o parte – ce se impun în final – **şi cele juridice, teologice şi istorice** – pe de altă parte, Burada îndeplinind **diverse funcţii în magistratura din importante oraşe moldoveneşti**, Iaşi, Roman (judecător), Galaţi (preşedinte de tribunal), Focşani (consilier la Curtea de apel) etc. Îi înlesnea această calitate dotarea sa excepţională şi mediul familial, dar mai cu seamă vasta pregătire juridică, începută la Iaşi şi continuată la Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Descendent din vechi familii de aromâni stabiliţi în Moldova, unde bunicul său ajunge vornic, Teodor T. Burada este fiul profesorului Tudorachi Burada – trecut prin şcoala de psaltichie de la Bucureşti (a lui Constantin Chiosea) şi autor al primei cărţi de teorie a muzicii europene – *Gramatica românească de note pentru tot fundamentul chitarei compusă după cea evropenească* – 1829 şi întemeietor al corului bărbătesc de la biserica Sfinţii Atanasie şi Chiril din Iaşi – şi al Mariei Isăcescu – Burada, prima femeie traducătoare de teatru în limba română şi cunoscătoare a mai multe limbi străine. Învaţă muzica şi limbile străine în familie, apoi vioara cu Alexandru Flechtenmacher, Paul Hette şi Eduard Hübsch, pianul cu Constantin Ionescu - Gross, şi-şi lărgeşte orizontul cultural cu profesori de talia lui V. A. Urechia – la limba şi literatura română - Grigore Cobălcescu – ştiinţele naturale – Foulquier – limba franceză, Ştarke – limba germană etc.

Pregătirea sa în Academia mihăileană şi **în tânăra universitate ieşeană,** la Facultatea de Drept – absolvită cu calificativul *eminente,* este **completată la Paris**, perfecţionându-se în domeniul muzical cu Delphin Jean Alard – la violină şi Henri Reber şi Louis Clapisson – la armonie, fiind **primul student moldovean la *Conservatoire imperial de musique et déclamation*** (1861 - 1865). În acelaşi timp frecventează şi Şcoala de poduri şi şosele şi Facultatea de Drept din Paris. Această pregătire de excepţie pe tărâm muzical îi va permite **o vastă activitate concertistică atât în ţară cât şi în străinătate**, în special în ţările pe care le-a vizitat din interese etnologice şi folcloristice.

A fost primul **profesor de violină al Conservatorului** înfiinţat în 1860, de Cuza şi Kogălniceanu şi apoi a fost **profesor de teorie - solfegii la instituţia ieşeană**, unde se întâlnea cu Gavriil Musicescu, cu Eduard Caudella şi cu Titus Cerne. **Violonist de reputaţie europeană, unul dintre cei dintâi concertişti români,** a desfăşurat o vastă activitate interpretativă, dând viaţă atât unor creaţii de factură cultă, dar mai ales unor melodii populare cunoscute de el din practica populară. Harta traseelor sale interpretative se suprapune cu cea a cercetătorului, cuprinzând localităţi din diferite ţări, unde a găsit posibilitatea să concerteze: Turcia, Macedonia, Italia, Egipt, Ungaria, Tirol etc. Cele 124 de concerte inventariate de Elisabeta Dolinescu şi cronicile elogioase din ziare româneşti şi străine(printre aceastea din urmă

https://biblioteca-digitala.ro

menţionăm: *La Revue de l'Orient, L'Eclair, Il piccolo de la sera, Estia* etc), confirmă statutul incontestabil al interpretului moldovean.

Muzicologul Vasile Tomescu a descoperit cronica concertului susţinut de violonistul Teodor Burada la Expoziţia Internaţională de le Paris, din anul 1889, în care mii de persoane au fost entuziasmate de prestaţia violonistului, care a prezentat mai multe melodii populare româneşti, printre care *Doina Buciumul*[14].

Nu mai trebuie trecută cu vederea sau marginalizată **una dintre cele dintâi prezentări a tezaurului spiritual din românesc din Muntele Athos,** cărturarul propunând guvernului român, în urmă cu un secol şi un sfert, **alcătuirea unei comisii formată din diverşi specialişti ai mai multor domenii care să investigheze vastul material adunat în vreme şi care ascunde mari taine ale istoriei universale şi româneşti,** aspect reliefat de recentul catalog al manuscriselor muzicale din Muntele Sfânt, realizate de români din ţară ori athoniţi, în limba greacă medievală sau română[15] .

În lucrarea sa, tipărită în anul 1884, ilustrul cărturar moldovean atrăgea atenţia contemporanilor şi în primul rând factorilor politici ai vremii, asupra inestimabilelor valori de spiritualitate românească depozitate în aşezămintele monastice din Athos, propunând: *"...muntele Athos cuprinde în sine multe izvoare de mare preţ pentru istoria românilor şi ar fi de dorit ca ele să fie studiate mai cu de – amănuntul de cum s-a putut face în călătoria mea cea repede şi fără mijloacele necesare, pentru a culege tot ce se află în acel munte. Am fi de părere ca guvernul nostru să trimeată în muntele Athos o comisie istorică şi artistică, care să cerceteze documentele şi zidirile ce se află acolo, scoţând planurile, luând inscripţiunile în facsimile, cercetând şi copiind hrisoavele şi pomelnicile care se află prin mănăstiri, fotografiind sau desenând de pe pereţii bisericilor portretele domnilor şi ale boierilor noştri, mormintele şi odoarele dăruite de ei, ce se găsesc la acele mănăstiri"*[16].

Propunerea eminentului ctitor al muzicologiei româneşti a rămas până astăzi fără răspunsul aşteptat şi care ar fi adus reale beneficii istoriei culturii noastre, ele putând deschide drumul şi pentru cercetarea muzicologică. Cărturarul insistă asupra marilor ctitorii voievodale, datorate lui Vladislav Vodă, Radu cel Mare, Ştefan cel Mare, Alexandru Lăpuşneanu, Ieremia Movilă, Mihai Viteazul, Matei

https://biblioteca-digitala.ro

Basarab, Vasile Lupu, Antioh Cantemir, Constantin Brâncoveanu, Grigore Ghica etc, ale căror hrisoave le cercetează şi le descrie sumar, ca argumente în favoarea ideii de investigare a vastului patrimoniu privitor la istoria culturii noastre. De asemenea, studiile lui Burada determină redeschiderea capitolului privind **introducerea cântării corale în ţara noastră**, în urmă cu aproximativ o jumătate de secol mai înainte de datele recunoscute până în prezent.

Muzicologul ieşean susţine cu probe obţinute în epocă faptul că **introducerea acestui gen de muzică plurivocală s-a făcut încă din timpul Sfântului Paisie de la Neamţ**, în secolul al XVIII – lea, problemă pe care am abordat-o tangenţial în mai multe studii consacrate dezvoltării muzicii în perioada paisiană[17], figurilor reprezentative din această vatră de cultură românească, Iosif Protopsaltul[18] şi Visarion Protopsaltul[19], sau activităţii lui Macarie Ieromonahul la Mănăstirea Neamţ[20]. În toate aceste materiale am găsit suficiente date furnizate de Teodor Burada şi care aruncă noi lumimi asupra vechimii cântării plurivocale în ţara noastră, în studiul său consacrat muzicii corale fiind amintite inclusiv nume de corişti nemţeni[21].

Activitatea sa de cercetător al trecutului cultural şi muzical românesc se îmbină cu cea de **interpret şi de muzicolog**, activitate **reflectată în marile publicaţii ale timpului**, din Iaşi: *Arta, Arta românească, Arhiva, Convorbiri literare*; Bistriţa – Mehedinţi: *Izvoraşul*; Bucureşti: *România musicală, Lyra română, Musik Revista muzicală şi teatrală, Das Literarische Rumänien;* Timişoara: *Muzica;* Leipzig: *Magazin für Algemeine,* sau în unele cu profil mai general: *Buletinul Societăţii de Geografie, Evenimentul, Junimea literară* (Iaşi*), Revista pentru istorie, arheologie şi filologie* (publicaţia lui Grigore Tocilescu) etc.

Profesorul de vioară de la Conservatorul din Iaşi şi de la Şcoala Normală de învăţători din Iaşi dă la iveală **lucrarea cu destinaţie pedagogică,** *XII Studii pentru violină,* tipărită în 1875, la recomandarea lui Alexandru Flechtenmacher şi propusă de George Enescu, Academiei Române, pentru premiere, considerând că lucrarea are un real merit didactic şi muzical, având ca modele lucrările asemăătoare semnatede Mazas sau Alard, aşa cum remarca îngrijitorul ediţiei din 1964, George Manoliu..

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul Teodor T. Burada şi-a limitat activitatea la piese pentru pian sau pentru vioară şi pian. O singură excepţie: pentru festivităţile inaugurării statuii marelui voievod moldovean din laşi, la 5 iunie 1885, scrie melodia *Cântec ostăşesc* pe versuri considerate a aparţine chiar lui Ştefan cel Mare.

Ca toţi compozitorii epocii, Burada contribuie prin creaţia sa la "creşterea nivelului genera de cultură muzicală, aşa cum remarca în urmă cu 35 de ani Zeno Vamcea[22]. **Dintre lucrările destinate pianului** trebuie menţionate printre cele mai importante: *Sauvenir de Galatz* - pe motive greceşti, *Le souvenir,* polcile *Lucretia* şi *Schnell,* hora *Elena, Imn triumfal*. **Din literatura dedicată viorii şi pianului** reţinem: *Rerceuse, Bolero – caprice* etc.

Ultima perioadă de creaţie se caracterizează prin abordarea masivă a melosului popular românesc şi adaptarea lui în forme camerale: potpuriul pentru vioară şi pian, *Doină* şi *Cântece naţionale.*

Din creaţia lui se detaşează **cele patru rapsodii române pentru vioară şi pian**, ultima intitulată simbolic *Unirea Românilor,* scrisă în atmosfera pregătitoare desăvârşirii unităţii naţionale (1905), **bazată pe melodii româneşti din toate teritoriile locuite de români** şi orchestrată de colegul său, Eduard Caudella. Îndemnurilor repetate de utilizare a melodiilor populare în lucrări de factură cultă, Burada le adaugă aceste argumente practice.

Aşa cum remarca etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, Teodor T. Burada studiază şi prelucrează pentru pian genuri folclorice necercetate anterior, adăugând la cele amintite mai sus colinda, cântecul de leagăn, păpuşile, cântecul de nuntă etc[23], unele dintre ele însoţind consideraţii muzicologice sau folclorice (vicleimul, cântecul de stea, pluguşorul, cântecul de nuntă, bocetul, caloianul, lăzărelul, drăgaica ş. a. m. d.

Continuarea investigaţiilor în materialul documentar rămas de la fiica sa, eminenta violonistă ieşeană, Lucia Burada Romanescu, va putea completa lista operei tatălui său, mai ales cu **creaţii cu tematică religioasă,** destinată serviciilor de cult sau activităţilor concertistice. Cu această ocazie s-ar putea extinde cercetările şi asupra creaţiei liturgice a fratelui său, Gheorghe Burada, ale cărei urme le-am identificat în fondul Bibliotecii Centrale Universitare "Mihai Eminescu" din Iaşi: Ms. Rom. 90 – *Acsionul de Ziua Cruei* – cor mixt, Ms. Rom 95 – *Imn religios,* Ms.

https://biblioteca-digitala.ro

Rom. 103 - *Liturghia în dialect român,* Ms. Rom. 206 - *Divina Liturghie a Sfântului Ioan Gurî de Aur*.

La graniţa dintre culegerile de cântece populare,îndeosebi de muzică instrumentală şi prima fază a prelucrării lor pentru pian trebuie amintit *Ms. 7332* din fondul Cabinetului de Muzică al Bibliotecii Academiei Române – *Cântice populare de la românii din Basarabia, Bucovina, Istria, Macedonia şi România, culese şi aranjate pentru piano de Teodor Burada*, 1916, lucrare autografă, trimisă la Bucureşti probabil pentru tipărire şi rămasă în fondurile Academiei, nesemnalată până în prezent. Este posibil ca ea să fi fost ascunsă sau interzisă cercetării publice din cauza denumirii celor două provincii româneşti, Basarabia şi Bucovina, transformate în republici unionale ale "marelui prieten de la Răsărit". Este vorba de 40 de melodii populare prelucrate pentru pian solo, unele pentru voce cu acompaniament de pian, probabil o sinteză reprezentativă proiectată a fi tipărită sau înaintată înaltului forum academic. Şi unele şi altele redau melodiile cu un acompaniament simplu, de obicei elemente descompuse ale acordurilor armonice. Melodiile sunt grupate pe cele patru provincii, Basarabia, Bucovina, Istria, Macedonia, la sfârşit adăugându-se cele din România. Privite în mod global, ele demonstrează trăsături comune, semnalate de autor în prefeţele fiecărui posibil capitol, gruparea lor depăşind faza unor suite concertante. "În Basarabia – precizează autorul - cântecele populare ca doinele, cântecele de lume, cântecele de joc sau hori, de brâu, bătute şi altele se mai păstrează încă cu mare sfinţenie la poporul român" Sunt apoi prezentate în forma amintită mai multe "cântece adunate din oraşul Chişinîău şi din satele Isveşti, Boşteni şi Durleşti": *Jocul senatoriţei, Buşanca, De brâu, Floarea bostanului, Ciorocmelu, Troicanca, Cumătriţa, Strujitura, Să trăiască naşi brat Alexandru Împărat, Rusească*. Bucovina este reprezentată de cântecele de joc *Arcanau, Strejanca,* de *Cântecul zestrei miresei,* de *Cântecul când se scoboară din trăsură mireasa şi o primesc socrii cei mari* şi de *Cântecul de la uncrop*.

În introducerea exemplelor culese din Istria, folcloristul precizează că în spaţiul în care mai trăiesc vlahii, aceştia au o muzică populară "foarte puţin dezvoltată", care "dispare din zi în zi". Din acest spaţiu folcloristul a salvat: *Cântecul miresei, Mantignoda – la ieşirea din biserică, Cântecul de nuntă după gătirea miresei, Sub picioare* (este descris şi modul cum se dansează), *Columbaro*.

https://biblioteca-digitala.ro

Din Macedonia sunt culese mai multe cântece de joc: *Scopianca, Cetvorna, Sârbeasca, Armăneasca, Ticvea, Sirto, Elbasana* (în paranteză e scris Albaneza), *Tesca*, dar şi cântece din repertoriul nupţial: *Când intră mireasa la horă, Cântecul când se rade bărbatul* etc. Acompaniamentul celor 40 de piese este redus la o armonie statică, încercând să imite acompaniamentul lăutăresc al ţambalului, dar depăşind faza tonalului şi preferând multe acorduri fără terţă. Dacă restituirea lor pianistică ar mai putea întâmpina neîncrederea instrumentiştilor, cele 40 de melodii întregesc zestrea muzicală folclorică mai ales a românilor din afara graniţelor ţării şi ar reclama dreptul investigării pentru confirmarea unităţii stilistice a folclorului românesc. **Creaţia sa artistică mai cuprinde şi numeroase pagini literare**, îndeosebi de memorialistică, acestea situându-se din punct de vedere stilistic între Neculce şi Creangă.

Sigur că literatul va avea contribuţia lui, deloc neglijabilă, în **formularea precizărilor lexicografice** amintite.

Dar juristul, muzicologul, folcloristul, etnograful, violonistul, profesorul, compozitorul şi literatul Teodor T. Burada a fost **atras şi de arheologie şi de istorie**. Merită amintite măcar câteva repere ale acestor preocupări poliedrice: *Antichităţile de la Cucuteni* – 1901, *Documente inedite privitoare la Istoria Română* – 1885, *Condica şireţilor, o veche instituţie juridică* – 1895. Pledoariile din acest din urmă studiu sunt şi astăzi actuale, cărturarul propunând reînfiinţarea acestui instrument de sancţionare a "înşelătorilor".

Deschizător de drumuri pentru cercetarea monografică a obiceiurilor (caloianul, bocetul, colinda, căluşarii, irozii ş. a.), surprinse în complexitatea lor, ca parte "principală din bogăţia noastră intelectuală", **iniţiator al metodei comparatiste în cercetarea folclorului românesc** – aşa cum îl caracterizează concis muzicologul Viorel Cosma[24], el surprinzând unitatea şi diversitatea creaţiei noastre populare, **folclorist dublat de istoric şi de un profund cunoscător al trecutului teatral şi muzical românesc,** Burada rămâne ca **primul ctitor al muzicologiei româneşti şi ca un reprezentant de frunte al culturii noastre, remarcat de Nicolae Iorga,** care avea în vedere dragostea sa pentru "binele obştesc şi modestă hărnicie în serviciul patriei"[25].

https://biblioteca-digitala.ro

În şedinţa Academiei Române din 23 februarie 1923, Vasile Pârvan elogia şi el în următorii termeni activitatea "artistului român fără seamăn în lucrări muzicale, muncitorului neobosit în domeniul literaturii şi istoriei naţionale".

În pofida tuturor acestor elogii, cărora se adaugă cele ale lui A. D. Atanasiu, N. A. Bogdan, Gr. Buţureanu, A. D. Xenopol, M. Posluşnicu, A. L. Ivela, M. Costin, A. Candrea, P. Comărnescu, O. Bârlea, E. Dolinescu, I. D. Lăudat, A. Fochi, V. Cosma, O. L. Cosma, I. Datcu şi a altor cercetători atraşi de investigaţiile sale, fondatorul muzicologiei româneşti şi în acelaşi timp un reprezentant de marcă al culturii noastre nu a avut încă parte de o abordare monografică publicată până la împlinirea a 170 de ani de de la naşterea sa, aspect asupra căruia atrăgeam atenţia şi în urmă cu un deceniu[26], schiţa muzicologului Viorel Cosma - *Viaţa în imagini* - publicată în anul 1966, fiind de multă vreme greu de găsit ca şi studiul Elisabetei Dolinescu[27].

Să sperăm că un tânăr muzicolog îşi va asuma dificila răspundere de a contura detaliile personalităţii complexe a celui ce-şi **înscrie numele la loc de cinste nu numai în istoria muzicii, dar şi a folcloristicii, a etnografiei, a literaturii, arheologiei, istoriei, dreptului** etc. **din ţara noastră.** Efortul va fi răsplătit prin punerea în lumină a uneia din cele mai polivalente personalităţi ale culturii noastre, aşezată între cele două mari piscuri numite Dimitrie Cantemir şi George Breazul.

NOTE

1 - Datcu, Iordan – *Dicţionarul etnologilor români,* Ediţia a III – a, revăzută şi mult adăugită, Bucureşti, Editura Saeculum, 2006, p. 171.

2 – Chiţimia, I. C. - *Folclorişti şi folcloristică românească,* Bucureşti, Editura Academiei, 1968, p. 73.

3 – Burada, Teodor T. – *Opere,* Ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, Editura muzicală, vol I - 1974, vol. II – 1975, vol.III – 1978, vol. IV – 1980.

4 - Chiţimia, I. C. - *T. T. Burada, cercetător în domeniul teatrului*; în: Burada, T. T. – *Istoria teatrului în Moldova,* Ediţie şi studiu critic de I. C. Chiţimia, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. XXI.

5 – Vasile, Vasile - *Un precursor: Teodor T. Burada*; în: *Cronica,* Iaşi, An XVI, nr. 14 (762), 3 aprilie 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

6 - Vrabie, Gheorghe – *Folcloristica română – evoluţie, curente, metode,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 215.

7 - Bîrlea, Ovidiu – *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, Editura enciclopedică română, 1974, p. 266.

8 – Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii româneşti,* vol. IV, Bucureşti, Editura muzicală, 1976, p. 166.

9 – *Idem*, p. 248.

10 – Vasile, Vasile - *Activitatea muzicală ieşeană în anii primului război mondial,* în: *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918 şi muzica românească*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979, pp. 149 – 199.

11 – Vasile, Vasile - *Figura lui Ştefan cel Mare în muzica românească*; în: *Studii de muzicologie,* vol. XVII, Bucureşti, Editura muzicală, 1983, p.5 - 76.

12 – Vasile, Vasile. *Profiluri de muzicieni români sec. XIX - XX*, vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 1986, p.61 - 136.

13 – *Enciclopedia Română* publicată din însărcinarea şi sub auspiciile Asociaţiunii pentru literatura română şi cultura poporului român de Dr. C. Diaconovich, tom. I, Sibiu, 1898, Prefaţă.

14 – Tomescu, Vasile – *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, première partie, Bucureşti, Editura muzicală, 1973, p. 326.

15 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I şi II, Bucureşti, Editura muzicală, 2007 şi 2008.

16 - Burada, Teodor T. - O călătorie în Muntele Athos*; în:* Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, Bucureşti, 1883, studiu republicat în extras şi apoi în ediţia critică alcătuită de V. Cosma* – Opere*, vol. IV, Bucureşti, Editura muzicală, 1980, pp. 99 – 137.*

17 - Vasile, Vasile - *Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreţiei Sfântului Paisie Velicicovschi*, în: *Teologie şi viaţă*, Iaşi, s. nouă, An IV (LXX), nr. 11 – 12, noiembrie – decembrie 1994, pp. 84 – 102.

18 - Vasile, Vasile - *Iosif Protopsaltul*, în: *Muzica*, Bucureşti, An XII, nr. 3 (47), iulie – septembrie 2001, pp. 100 – 134;

19 - Vasile, Vasile – *Visarion Protopsaltul, reprezentant de seamă al şcolii muzicale de la Neamţ, în: Studii şi cercetări de istoria artei,* seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom 39, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1992, pp. 92 – 98; *Idem - Ieromonahul Visarion Protopsaltul* în: Antol*oghion paisian*, tomul I – *Perioada Triodului*, Bucureşti, Editura Sofia, 2005, pp. V – XXIX;

20 - Vasile, Vasile – *Activitatea muzicală a lui Macarie Ieromonahul la Mănăstirea Neamţ*, în: *Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, An CXV, nr. 7 - 12, iulie - decembrie 1997, pp. 278 – 293;

21 - Burada, Teodor T. - *Corurile bisericeşti de muzică vocală armonică în Moldova*; în: *Arhiva*, Iaşi, An XXV, 1914, pp. 303 – 332.

https://biblioteca-digitala.ro

22 – Vancea, Zeno – *Creaţia muzicală românească,* vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 1968, p. 85.

23 – Ciobanu, Gheorghe – *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 1974, p. 240 – 241.

24 – Cosma, Viorel – *Burada Teodor T.* – în: *Muzicieni din din România* Lexicon, vol. I (A – C), Bucureşti, Editura muzicală, 1989, pp. 235 – 241.

25 - Iorga Nicolae. *Teodor Burada*; în: *Neamul Românesc*, Bucureşti, An XVIII, nr. 38, 20 februarie 1923, p.l.

26 - Vasile, Vasile - *Theodor T. Burada – ctitor al muzicologiei româneşti (1839 – 1923), în: Academica,* Bucureşti, An IX, nr. 9 – 10, iulie – august 1999, pp. 32 şi 34.

27 – Dolinescu, Elisabeta – *Teodor T. Burada – violonist;* în: *Studii şi cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Bucureşti, Editura Academiei, nr. 2, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro